COLLANA ERRANZE

PERSONE E PERSONAGGI

Autenticità e Falsificazione dell'Io

Giovanni Martini

Persone e Personaggi

Autenticità e Falsificazione dell'Io

Collana Erranze · 18 — Giovanni Martini

© 2026 Giovanni Martini — CC BY-NC-SA 4.0

Il testo è stato scritto dall'autore; strumenti di intelligenza artificiale sono stati utilizzati come supporto editoriale (rifinitura linguistica e coerenza del testo).

Sommario

Prologo: La maschera

Parte Prima: La vita come performance
- Goffman e la drammaturgia sociale
- Palcoscenico e retroscena: dove finisce la recitazione?
- Jung e la persona come archetipo necessario
- Pessoa: un baule pieno di gente
- Quando la maschera diventa la faccia

Parte Seconda: L'autenticità come ideale moderno
- Rousseau e il mito del sé naturale
- Heidegger: scegliere il proprio essere contro il "si dice"
- Charles Taylor e l'etica dell'autenticità
- Il paradosso di Taylor: non ci si autentica da soli

Parte Terza: Il paradosso della maschera
- Oscar Wilde: la maschera che dice la verità
- Sartre e la malafede: il cameriere che è invece di fare
- Chi rifiuta ogni ruolo è già dentro una recita
- Mishima: la maschera che salva la vita
- Pirandello: il fu Mattia Pascal
- Zhuangzi, il cuoco e il bue: l'azione senza sforzo

Parte Quarta: Il sé come brand
- Il "no filter" e la vulnerabilità performativa
- Dal curriculum al brand: la nascita del personal branding
- L'influencer, il divo democratizzato
- Ogni presentazione di sé è già interpretazione

Parte Quinta: Il sé multiplo e la questione della coerenza
- Mead: un sé che nasce nell'interazione
- Lacan: il soggetto come mancanza
- Pirandello: uno, nessuno e centomila
- Il doppio: da Poe a Villeneuve
- Non tutte le maschere sono uguali
- Maschere che abilitano, maschere che distruggono

Epilogo: Chi parla quando dici "io"

Testi di riferimento

Prologo: La maschera

Conviene cominciare da un oggetto concreto, prima di ogni teoria. Ad Atene, nel V secolo a.C., chi saliva sul palco per recitare una tragedia indossava sul volto un oggetto di terracotta dipinta o di legno leggero, con due fori per gli occhi e la bocca spalancata in un'espressione fissa. I greci lo chiamavano *prosōpon*: composto di *pros* (verso) e *ops* (occhio, volto), letteralmente ciò che sta davanti agli occhi, il volto che l'attore rivolgeva al pubblico al posto del proprio. Non era un travestimento nel senso in cui intendiamo oggi la parola, un modo di nascondersi: era la condizione stessa per apparire in scena, l'unico volto che il teatro riconoscesse come reale.

I latini tradussero *prosōpon* con *persona*, e i grammatici antichi proposero per questa parola un'etimologia che la filologia moderna guarda con sospetto, ma che per secoli fu creduta, e proprio per questo merita di essere raccontata: *personare*, risuonare attraverso. La maschera teatrale, si diceva, aveva una bocca costruita per amplificare la voce dell'attore nei grandi teatri all'aperto; la *persona*, dunque, non era ciò che ovattava una voce già esistente altrove, integra, in attesa di manifestarsi. Era il dispositivo che la rendeva, per la prima volta, udibile.

Da lì la parola percorse una strada lunga e per nulla scontata, ricostruita con rigore nel 1938 dall'antropologo francese Marcel Mauss, in un saggio che resta il riferimento obbligato per chiunque voglia seguirla per intero.

Il diritto romano chiamò *persona* il soggetto titolare di diritti e doveri: una maschera giuridica che si indossava per esistere agli occhi della legge. Non spettava però a tutti gli esseri umani indistintamente. Ne restava escluso, per legge, lo schiavo, e i giuristi lo dicevano senza equivoci: *servus non habet personam*, lo schiavo non ha persona.

Solo più tardi la parola smise di indicare un ruolo assegnato dall'esterno e cominciò a designare qualcosa di interiore, unico, non trasferibile: esattamente il contrario del suo punto di partenza. Ci arrivò per gradi. Prima gli stoici, che innestarono sul diritto una coscienza morale. Poi Boezio e la teologia trinitaria, che Cassiodoro condenserà in una formula scolastica, *persona: substantia rationalis individua*, una sostanza razionale indivisibile. Infine il lessico moderno dell'individuo.

Mauss riassume l'intero percorso in una frase che potrebbe fare da

esergo a questo libro: «da una semplice mascherata a una maschera, da un personaggio a una persona [...] da una coscienza morale a un essere sacro [...], a una forma fondamentale del pensiero e dell'azione: il cammino è compiuto».

Di questa storia abbiamo ereditato la seconda metà e dimenticato la prima. Diciamo «sii te stesso» convinti che dietro ogni persona ci sia, in attesa di essere liberato, un individuo autentico che la maschera nasconde. Ma la parola smentisce questa convinzione fin dalla radice: siamo stati maschere prima di essere individui, personaggi prima di essere persone nel senso in cui oggi usiamo la parola.

Questo libro non intende sciogliere la tensione che nasce da questa scoperta contrapponendo la maschera, come problema, all'autenticità, come soluzione. Né rovesciare semplicemente i termini, dichiarando che sotto la maschera non c'è mai stato nulla. Vuole abitare il confine instabile. Nel sospetto, che diventerà via via meno peregrino nel corso delle pagine, che quel confine non esista, o esista solo come effetto di ciò che chiamiamo maschera, non come sua condizione precedente.

Il percorso comincia dal teatro della vita quotidiana descritto da Goffman, dove ogni interazione sociale replica in miniatura la scena antica: palcoscenico e retroscena, pubblico e camerino. E da Jung, che chiamò proprio persona l'interfaccia necessaria fra l'io e il mondo, pericolosa solo quando la si scambia per l'intero di ciò che siamo.

Attraversa poi il momento in cui l'Occidente moderno ha inventato l'idea contraria: quella di un io naturale corrotto dalla società, che la civiltà dovrebbe restituire a sé stesso. Rousseau ne è il padre più eloquente. Heidegger il critico più radicale, per il quale non esiste alcun «prima» da recuperare, solo un modo diverso di vivere la stessa quotidianità condivisa. E Charles Taylor mostra che l'autenticità stessa, per essere qualcosa di più di un capriccio, ha bisogno di un orizzonte di significato che nessuno può darsi da solo.

Si sofferma sul paradosso più scomodo, quello per cui la maschera può dire il vero proprio in quanto maschera: da Oscar Wilde a Sartre, fino al cuoco Ding di Zhuangzi, la cui abilità nel disossare un bue senza sforzo apparente suggerisce un'idea di autenticità come flusso, non come sostanza da difendere o da esibire.

Arriva infine al presente, al sé che si costruisce e si vende sui social media, dove ogni «senza filtro» è già un filtro. E chiude interrogando il sé che per Mead nasce soltanto nell'interazione e quello che per Lacan non è mai stato altro che una mancanza, per arrivare a distinguere, fra

le tante maschere che indossiamo, quelle che rendono possibile vivere insieme agli altri da quelle che, in silenzio, ci disfano.

Dove esattamente si trovi il punto in cui una maschera smette di essere praticabile e comincia a essere una prigione è la domanda che questo libro pone senza pretendere di scioglierla del tutto. Resta, fin da queste prime righe, un sospetto da tenere a mente per tutto il libro: forse la domanda «chi sei davvero, sotto la maschera» è mal posta fin dall'inizio. Non perché non ammetta risposta, ma perché presuppone un «sotto» che l'etimologia della parola *persona* non promette da nessuna parte.

Parte Prima: La vita come performance

Goffman e la drammaturgia sociale

Nel 1959 il sociologo canadese Erving Goffman pubblicò *La vita quotidiana come rappresentazione*. Lo aprì con un'epigrafe del filosofo e scrittore ispano-americano George Santayana che avrebbe potuto fare da manifesto all'intero libro: «Le maschere sono espressioni fermate nel tempo e mirabili echi del sentimento: fedeli, discrete e meravigliose al tempo stesso. […] Non penso che la sostanza esista in funzione delle apparenze, né i volti in funzione delle maschere».

Il programma era dichiarato in prefazione. Analizzare l'interazione umana con il vocabolario del teatro. «La prospettiva che viene usata in questo lavoro è quella della rappresentazione teatrale; i principi che ne derivano sono di tipo drammaturgico.» Era un impianto concettuale completo. Attore, pubblico, ribalta, retroscena, équipe, facciata.

Fino a quel momento la sociologia americana aveva descritto l'interazione sociale soprattutto in termini di ruoli da apprendere e norme da rispettare, un vocabolario più giuridico che scenico. Goffman sposta il baricentro. Non basta sapere quali regole seguire: bisogna chiedersi come ciascuno di noi le mette in scena, istante per istante, per un pubblico che sta valutando la prestazione anche quando finge di non farlo.

L'osservazione da cui Goffman parte è minuta e universale insieme. Ogni volta che ci troviamo alla presenza di altri controlliamo, spesso senza rendercene conto, l'impressione che gli altri si formano di noi: quello che Goffman chiama *impression management*.

L'esempio che apre il libro, tratto da un racconto di William Sansom, descrive un uomo in spiaggia che orchestra ogni proprio gesto, apparentemente casuale, per comunicare agio, sicurezza, appartenenza: «Era ora di fare un po' di messa in scena, la messa in scena di un Preedy Uomo Ideale». Preedy non sta mentendo, nel senso comune della parola. Sta facendo, con più metodo della media, quello che chiunque fa ogni volta che entra in una stanza, si siede a un tavolo, risponde al telefono. Chi si riconosce nell'imbarazzo un po' comico di Preedy, e quasi tutti prima o poi lo fanno, sta già verificando sulla propria pelle la tesi del libro. Non c'è nulla di eccezionale in lui: è solo un caso in cui il meccanismo, di solito

invisibile a chi lo esercita, viene reso visibile dalla scrittura.

Lo stesso meccanismo regola il modo in cui una cameriera decide chi, fra lei e il cliente, debba fare la prima mossa in una conversazione. O il modo in cui uno studente di medicina impara, prima ancora della materia, a comportarsi come ci si aspetta che si comporti un medico: il tono pacato anche davanti a una diagnosi grave, il camice sempre abbottonato, la distanza fisica calibrata fra rassicurazione e autorità. Questi gesti non si insegnano in un corso. Si assorbono guardando altri medici recitare la parte. È per questo che Goffman insiste sulla parola *performance* invece che su *comportamento*: non descrive quello che si fa, ma quello che si fa perché venga visto da qualcuno.

Roland Barthes isola lo stesso meccanismo applicato specificamente al vestito. In *Sistema della moda* (1967) analizza non l'abito realmente indossato, ma quello descritto dalle riviste: un «abito scritto» che funziona come sistema di segni autonomo, dove ogni taglio, colore, tessuto produce significato per differenza dagli altri, indipendentemente da chi lo indosserà davvero. La sua conclusione potrebbe stare a fianco di quella di Goffman: l'abito costruito dal discorso della moda corrisponde, scrive Barthes, a una «personalità composita», che nella vita reale non esiste.

Goffman distingue due modi di stare nel proprio ruolo. C'è chi recita senza crederci, «cinico» nella sua terminologia tecnica. E c'è chi recita credendo pienamente all'impressione che comunica, «sincero». La distinzione riguarda però solo lo stato interno di chi recita: la struttura della rappresentazione, la facciata da mantenere, il pubblico da convincere resta identica in entrambi i casi, e infatti dall'esterno i due attori sono quasi impossibili da distinguere.

Quasi di sfuggita, in una nota a fondo capitolo, Goffman inserisce a questo proposito un'intera citazione di Jean-Paul Sartre. Il cameriere di caffè che «gioca con la sua condizione per realizzarla», i cui gesti sono «un po' troppo precisi, un po' troppo rapidi». E il suo contrario, un droghiere che sognasse a occhi aperti mentre serve un cliente, il quale risulterebbe offensivo perché avrebbe smesso, anche solo per un istante, di essere un droghiere.

La domanda che vi si nasconde, se un cameriere possa mai *essere* cameriere come un calamaio è calamaio, sembra quasi ingenua finché non si prova a rispondere sul serio. Un cameriere può smettere di esserlo nello spogliatoio, un genitore no, e questa differenza, banale in apparenza, dice già qualcosa su quali ruoli ci si possa davvero togliere e quali no. Resta per ora una domanda aperta. Basti notare che

Goffman, occupandosi di teatro sociale, incontra da solo il problema filosofico dell'essere e del recitare, e lo lascia in sospeso.

La tesi più radicale del libro emerge nella conclusione, e merita di essere citata per intero, perché rovescia l'intuizione con cui probabilmente si sono aperte queste pagine: «Il sé, quindi, come personaggio rappresentato non è qualcosa di organico che abbia una collocazione specifica, il cui principale destino sia quello di nascere, maturare, e morire; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene presentata».

Non l'io che indossa una maschera per apparire in società. È la scena stessa, con le sue facciate e i suoi retroscena, a produrre qualcosa che chiamiamo sé, come effetto collaterale della propria messa in scena. È una posizione più durkheimiana che psicologica, dal sociologo francese Émile Durkheim, per cui i fatti sociali precedono e spiegano l'individuo invece di derivarne: prima viene la società, poi l'individuo che la società rappresenta a sé stessa attraverso ciascuno di noi.

È un rovesciamento da lasciar decantare, prima di proseguire. Non si tratta soltanto di dire che ci comportiamo diversamente a seconda del contesto, un'osservazione che farebbe chiunque. Si tratta di dire che dietro tutte queste rappresentazioni non esiste un regista originario che le dirige dall'interno: il regista, in un certo senso, è già un effetto della messa in scena quanto lo spettacolo stesso.

Palcoscenico e retroscena: dove finisce la recitazione?

Se ogni interazione è una rappresentazione, il vocabolario teatrale richiede anche un dietro le quinte. Goffman lo chiama retroscena, e lo definisce con precisione: «il luogo dove l'impressione voluta dalla rappresentazione stessa è scientemente e sistematicamente negata. […] Qui l'attore può rilassarsi, abbandonare la sua facciata, smetter di recitare la sua parte e uscire dal suo ruolo».

Non è un dettaglio secondario dell'impianto teorico. Senza un retroscena, la metafora teatrale non spiegherebbe come un attore possa reggere una parte per ore senza esaurirsi, né come riesca a passare da un ruolo all'altro nell'arco di una giornata senza confondersi.

L'esempio più memorabile, ripreso da George Orwell, è quello del cameriere che attraversa la porta fra cucina e sala da pranzo di un albergo: «Varcando la porta avviene in lui un improvviso mutamento. Cambia l'assetto delle sue spalle; tutto lo sporco, la fretta e l'irritazione

spariscono in un attimo. Con solenne aria sacerdotale egli scivola sul tappeto». La stessa persona, letteralmente nell'arco di un passo, smette di essere l'uomo indaffarato e sudato della cucina e diventa il professionista impassibile della sala. Nessuna delle due versioni è più vera dell'altra: sono due facciate, calibrate su due pubblici diversi. Chiunque abbia chiuso una videochiamata di lavoro e, un secondo dopo, si sia lasciato andare su una sedia con un sospiro diverso, ha attraversato la stessa porta.

È allettante leggere il retroscena come il luogo dell'autenticità, lo spazio in cui finalmente si è sé stessi. Ma è una lettura che lo stesso impianto di Goffman non autorizza fino in fondo.

Il retroscena non è l'assenza di recitazione. È una recitazione diversa, rivolta a un pubblico diverso, i colleghi invece dei clienti, e governata da regole più permissive: si può essere volgari, o lamentarsi apertamente del cliente appena uscito dalla porta. Restano comunque regole condivise, non la loro assenza. Perfino la casa riproduce in scala domestica la stessa struttura a due facce, nella distinzione più semplice fra la facciata anteriore, ben tenuta, esposta agli ospiti, e quella posteriore, dove si accumula il disordine.

È una conclusione che lascia un po' interdetti, perché toglie al lettore proprio il rifugio a cui si pensa istintivamente ogni volta che ci si sente troppo osservati. Se anche il retroscena è recita, dove finisca la recita non è più chiaro. Quello che chiamiamo essere sé stessi in privato è spesso soltanto la recita che si tiene per il pubblico più ristretto e più indulgente che si ha: sé stessi, appunto, insieme a chi ci conosce già abbastanza da non dover essere ingannato.

Goffman descrive inoltre come la gestione delle impressioni possa diventare un'attività professionale a sé stante, in un capitolo intitolato proprio *L'arte del controllare le impressioni*: gesti non voluti da correggere, passi falsi da rimediare, tecniche difensive e protettive da imparare. È un passaggio che sposta il baricentro del libro. Non basta più recitare bene la propria parte: bisogna anche saper riparare la recita quando qualcosa va storto, un'abilità distinta che richiede allenamento a sé.

Il sociologo americano Alvin Gouldner, in una lettura critica ripresa nell'introduzione italiana a *La vita quotidiana come rappresentazione*, ha visto in questo apparato concettuale il riflesso di un preciso passaggio storico: quello «da una vecchia economia incentrata sulla produzione ad una nuova economia basata sulla pubblicità e sul marketing di massa, incluso il marketing del self».

Non si tratta soltanto di dire che oggi ci si vende meglio. Gouldner sta suggerendo che la stessa categoria di persona di cui Goffman scrive, capace di monitorare e correggere l'impressione che produce, è già un prodotto storico: il tipo umano richiesto da un'economia che ha smesso di vendere solo oggetti e ha cominciato a vendere immagini. Se ha ragione anche solo in parte, Goffman non stava descrivendo semplicemente come ci si comporta in società. Stava fotografando, nel 1959, l'infanzia di un fenomeno che ritroveremo più avanti nella sua forma adulta, quando il controllo dell'impressione non sarà più solo un'abilità sociale ma un lavoro quotidiano da svolgere su una piattaforma.

Lo stesso Goffman, però, alla fine del libro avverte il lettore di non prendere troppo alla lettera l'impalcatura che ha appena costruito. A un certo punto, scrive, «il linguaggio e la maschera del palcoscenico devono essere abbandonati».

È un'ammissione importante, e conviene non lasciarla scivolare via troppo in fretta. L'uomo che ha appena passato duecento pagine a scomporre la vita sociale in ribalte, retroscena ed équipe è il primo a dire che quel vocabolario, per quanto potente, resta uno strumento e non l'ultima parola. Descrive il meccanismo dell'interazione con una precisione che nessun autore prima di lui aveva raggiunto. Ma non risponde da solo alla domanda se, dietro tutte le rappresentazioni possibili, resti qualcosa che non recita.

Jung e la persona come archetipo necessario

Qualche decennio prima di Goffman, e da una prospettiva del tutto diversa, quella della psicologia analitica, Carl Gustav Jung aveva scelto lo stesso termine latino per descrivere un meccanismo per certi versi affine. I due autori non si sono mai letti a vicenda: uno scriveva per capire come funziona una società, l'altro per curare un paziente, eppure sono arrivati a una parola identica.

In *Tipi psicologici* (1921) Jung definisce la persona come «questo atteggiamento assunto ad hoc […] dal nome della maschera che mettevano gli attori dell'antichità»: non l'individualità di una persona, ma «un complesso di funzioni che, costituitosi per ragioni di adattamento o per bisogno di comodità, non è tuttavia identico all'individualità».

La persona si occupa solo del mondo esterno. Per questo Jung la accoppia concettualmente a un termine complementare, l'anima, che governa invece il rapporto con il mondo interno e inconscio: «Io

designo con il termine Persona l'atteggiamento verso l'esterno, il carattere esteriore; con il termine anima l'atteggiamento verso l'interno». Chi ha una persona rigidamente intellettuale, nota Jung con una delle sue tipiche simmetrie, tende ad avere un'anima sentimentale non elaborata. Il tiranno duro e implacabile nella vita pubblica è, quasi sempre, fragile e influenzabile nel proprio mondo interiore. Le due facciate si compensano quasi meccanicamente: più una si irrigidisce, più l'altra si scompensa.

A differenza di Goffman, per cui la maschera è semplicemente ciò che l'interazione produce, Jung insiste su un punto che sposta il discorso dal sociale al clinico. La persona non è patologica di per sé: è anzi necessaria, uno strumento di adattamento senza il quale nessuno riuscirebbe a funzionare nel mondo. Il problema comincia quando l'Io smette di distinguersi da essa.

«L'identità con la Persona», scrive Jung, «determina automaticamente un'identità inconscia con l'anima, giacché se il soggetto, l'Io, non è differenziato dalla Persona, esso non ha neppure rapporto cosciente con i processi dell'inconscio». Chi si identifica completamente con il proprio ruolo pubblico non guadagna coerenza: perde il controllo cosciente su tutto ciò che quel ruolo lascia fuori, e ne diventa, dice Jung con una parola forte, preda.

Conviene fermarsi su quella parola, perché rovescia l'intuizione più comune sull'identificazione totale con un ruolo, quella per cui chi si dedica interamente a una parte, il lavoro, la carriera, un'immagine pubblica, ne uscirebbe più forte e coerente. Per Jung è vero l'opposto. Non è lui a possedere il ruolo: è il ruolo a impossessarsi di lui, perché tutto ciò che quella singola maschera non contempla non scompare, semplicemente smette di essere governato.

Gli esempi che Jung porta sono quasi aneddotici, e per questo restano impressi. L'uomo che ha distrutto senza scrupoli la felicità di chi gli stava vicino, e che tuttavia si commuove fino alle lacrime davanti a uno scorcio di bosco visto dal finestrino di un treno. Il tiranno tormentato di notte dagli incubi, che di giorno però non concede clemenza a nessuno. In entrambi i casi ciò che la persona pubblica esclude non si dissolve: si sposta altrove, e riemerge dove il controllo cosciente è più debole.

Jung chiama *individuazione* il processo che permette di distanziarsi dalla propria persona senza per questo eliminarla. Non è un rifiuto della maschera. È la capacità di riconoscerla come uno strumento fra altri, non come l'intera partitura di ciò che si è. Non significa smettere

di essere, per dire, un professionista serio e affidabile: significa restare capaci di riconoscere, alla fine della giornata, che quella serietà è una delle forme che si è scelto di dare a sé, non l'unica disponibile.

È una distinzione sottile, e proprio per questo cruciale per tutto il libro. La persona junghiana non è la verità dell'individuo, come vorrebbe un'ingenua lettura romantica del vero io. E non è una menzogna da smascherare, come vorrebbe una lettura altrettanto ingenua del cinismo sociale. È un organo funzionale, necessario come i polmoni, pericoloso solo se lo si scambia per l'intero organismo.

Ottant'anni dopo Jung, il cinema immagina la stessa "preda" portata alle sue conseguenze narrative più estreme. In *Essere John Malkovich* (1999), scritto da Charlie Kaufman per la regia di Spike Jonze, un burattinaio disoccupato scopre, dietro una porta bassissima in un ufficio anonimo, un tunnel che conduce per quindici minuti dentro la mente dell'attore John Malkovich. Chi vi entra vede attraverso i suoi occhi, ne indossa letteralmente la persona.

Il film potrebbe fermarsi alla trovata comica. Va oltre, fino a una conclusione quasi didascalicamente junghiana. Dietro il tunnel si scopre un'intera setta, guidata da un uomo anziano che da decenni salta da un corpo ospite all'altro per prolungarsi indefinitamente, avendo ormai smarrito ogni nome e ogni volto proprio. È l'immagine più letterale possibile di ciò che Jung chiama diventare preda della propria persona: non chi la indossa per adattarsi al mondo, ma chi la abita fino a scomparire dentro di essa.

Pessoa: un baule pieno di gente

Questo titolo è preso in prestito da Antonio Tabucchi, che a Pessoa dedicò una vita di studio e un libro dal titolo omonimo. Nessuna immagine rende meglio il caso che sta per essere raccontato.

Nessuno ha preso più alla lettera l'idea junghiana della persona come maschera necessaria di Fernando Pessoa. Invece di limitarsi a descriverla, la moltiplicò in pratica. Fino a un punto che nessun clinico avrebbe potuto prevedere leggendo Jung. Nella sera dell'8 marzo 1914, come racconterà lui stesso in una lettera spesso citata, si mise a scrivere e in poche ore compose una trentina di poesie firmate da un poeta che non era mai esistito, Alberto Caeiro.

Non un esercizio di stile, non un gioco letterario da abbandonare il giorno dopo. Nei mesi seguenti nacquero altri due poeti maggiori, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, più decine di voci minori: il

prosatore Bernardo Soares, il filosofo Raphael Baldaya. E, più antico di tutti, nato quasi dieci anni prima di quel giorno, il poeta di lingua inglese Alexander Search. Ciascuno con calligrafia, biografia, oroscopo, e persino dispute reciproche fra loro.

Pessoa li chiamò eteronimi, non pseudonimi. La distinzione sembra sottile e non lo è. Non fingevano di essere lui sotto falso nome, come farebbe uno scrittore che pubblica un romanzo di genere con un altro nome in copertina. Erano persone letterarie complete, ciascuna con un proprio stile, una propria biografia, persino un proprio destino. Caeiro nasce nel 1889 e muore, sulla sua scheda anagrafica fittizia, nel 1915: appena un anno dopo essere "nato" come eteronimo, come se anche l'invenzione avesse bisogno di una propria mortalità per risultare credibile.

La quartina più citata di tutta la sua opera è firmata dal Pessoa "ortonimo", cioè dal Pessoa che scrive sotto il proprio nome, esso stesso solo una delle voci del sistema e non un punto di osservazione privilegiato sulle altre. In quattro versi condensa l'intero paradosso di questo libro: «Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente».

Conviene leggerla due volte, perché la prima lettura tende a fraintenderla. Non si tratta di simulazione contrapposta a un dolore vero che resterebbe, da qualche parte, non finto, in attesa di essere finalmente detto senza travestimenti. La finzione arriva a essere l'unico modo in cui quel dolore può esistere ed essere comunicato: toglierla non lascerebbe scoperto un dolore più autentico, lascerebbe soltanto il silenzio.

Un critico ha proposto di chiamare l'eteronimia «patologia e insieme terapia della solitudine». La stessa moltiplicazione che, vista da fuori, potrebbe sembrare un sintomo clinico, un segno di scissione da correggere, funziona invece come il sistema che permette a Pessoa di restare, nella vita quotidiana di modesto impiegato lisbonese, apparentemente imperturbabile, freddo e solo. Le voci moltiplicate sulla pagina non sono il problema. Sono, con ogni probabilità, ciò che gli ha permesso di reggere.

Non è un caso che lo stesso Tabucchi, curatore del volume da cui è tratta la citazione precedente, accosti Pessoa proprio al romanzo di Pirandello che si incontrerà più avanti in questo libro, *Uno, nessuno e centomila*. Sono, quasi negli stessi anni, due tentativi di dare forma letteraria alla stessa scoperta: che un uomo intelligente e lucido possa sospettare di essere non uno, ma molti.

Pessoa, a differenza di Vitangelo Moscarda, il protagonista di quel romanzo, non cerca una via d'uscita dalla moltiplicazione. La abita, dà un nome a ciascuna delle sue parti, e le lascia scrivere.

Sessant'anni prima di Pessoa, dall'altra parte dell'oceano, Walt Whitman aveva già trovato la formula che potrebbe fare da epigrafe a queste pagine: «Mi contraddico? Ebbene, mi contraddico, / (sono vasto, contengo moltitudini)», scrive nel *Canto di me stesso* (1855). È la radice americana, poetica invece che biografica, dello stesso sospetto: che l'io non sia un'unità coesa da difendere contro le proprie contraddizioni, ma una popolazione di voci diverse da riconoscere e lasciar convivere.

La differenza rispetto a Pessoa è di temperamento più che di sostanza. Il portoghese dà a ogni voce un nome, una biografia, un destino separato. L'americano le lascia tutte dentro un solo "io", allargato fino a poterle contenere senza spezzarsi.

Bob Dylan riprende quella formula alla lettera oltre un secolo e mezzo dopo, quasi rispondesse a Whitman a distanza, nel titolo di *I Contain Multitudes* (2020). «I'm a man of contradictions, I'm a man of many moods», canta, prima di costruire un io fatto non di eteronimi con biografia propria, come in Pessoa, ma di identificazioni prese in prestito di peso: «I'm just like Anne Frank, like Indiana Jones, / And them British bad boys, the Rolling Stones», per poi rivendicare in un solo verso Beethoven e Chopin, «I'll play Beethoven's sonatas, and Chopin's preludes». Nessuno dei due registri, il sacro di Anna Frank e il pop di Indiana Jones e degli Stones, viene trattato come meno autentico dell'altro: sono materiale scelto, non confessione.

Dylan porta la stessa logica fuori dalla canzone, nella propria biografia pubblica. Nato Robert Zimmerman a Duluth, in Minnesota, si inventa il nome Bob Dylan poco più che ventenne, e per sessant'anni offre di sé, in interviste e memorie, versioni volutamente incompatibili fra loro.

Nella tournée della Rolling Thunder Revue (1975-76) si esibisce ogni sera con il volto dipinto di bianco. È un'usanza che rimanda al mimo Baptiste del film *Bambini del paradiso* (1945) di Marcel Carné, alla commedia dell'arte e, più indirettamente, al teatro Kabuki giapponese, dove il volto degli attori è coperto da un trucco rigidamente codificato invece che da una maschera vera e propria.

Interrogato sul senso di quella maschera, risponderà anni dopo, nel documentario di Martin Scorsese *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan*

Story (2019): «Quando qualcuno indossa una maschera, ti dirà la verità. Quando non la indossa, è altamente improbabile». Detto da un cantautore invece che da un filosofo, è esattamente la tesi che sosterrà, poche pagine più avanti, Oscar Wilde.

Quando la maschera diventa la faccia

Le due prospettive, quella sociologica di Goffman e quella analitica di Jung, convergono su un punto che dà il titolo a questa sezione. Entrambe descrivono una soglia oltre la quale la maschera smette di essere uno strumento e diventa, semplicemente, l'unica faccia disponibile. Nessuno dei due autori la descrive come un evento improvviso, un giorno in cui la maschera si salda al volto: è piuttosto un lento assestamento, di cui spesso ci si accorge solo a cose fatte.

Per Goffman è la performance di chi è «sincero». Ha smesso di distinguere fra ciò che comunica e ciò che è. Non recita più nel senso pieno del termine, semplicemente perché non ha più nulla da cui distinguere la propria recita. Per Jung è l'identificazione patologica con la persona, che non annulla l'individuo ma lo rende preda di tutto ciò che ha rimosso per potersi presentare in società in modo coerente.

I due vocabolari descrivono lo stesso esito da lati opposti, il sociale e il clinico. Ma concordano su una cosa: la soglia non si supera tutta insieme, con una scelta consapevole, bensì un aggiustamento alla volta, ciascuno abbastanza piccolo da non allarmare nessuno.

C'è una terza via per arrivare alla stessa soglia, più sociologica che psicologica. La suggerisce il concetto goffmaniano di *faccia* (in inglese *face*), ripreso nel dopoguerra dalla scuola sociologica di Chicago, la corrente dell'interazionismo simbolico americano da cui lo stesso Goffman proviene: «il valore sociale positivo che una persona rivendica per sé mediante la linea che gli altri riterranno che egli abbia assunto durante un contatto particolare».

La faccia non è una proprietà stabile, come un tratto del carattere. È qualcosa che va costantemente mantenuto attraverso un lavoro, il *face-work*, fatto di piccole cortesie, correzioni, giustificazioni. Perderla non è solo un disagio momentaneo: in certe culture e in certi contesti è l'equivalente sociale di uno scandalo pubblico.

Ma proprio perché va mantenuta con un lavoro continuo, la faccia è sempre a rischio di irrigidirsi in qualcosa che non ci si può più togliere. Quando un'etichetta sociale imposta e non scelta, «malato di mente», «criminale», arriva a coincidere con l'identità di chi la porta,

Goffman parla di *identità negata*. È un fenomeno diverso da quello descritto da Jung, più esterno e più violento. Si tornerà su di esso più avanti, per distinguere le maschere che permettono di vivere insieme agli altri da quelle che, invece, disfano chi le porta.

La pittura aveva raggiunto la stessa soglia con largo anticipo su entrambi. Il belga James Ensor dedicò gran parte della propria opera a folle di maschere grottesche, culminate nella grande tela *L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889*, dipinta nel 1888. È una processione carnevalesca in cui l'intera città, dipinta come una massa indistinta di volti deformati e sogghignanti, accoglie un Cristo che porta, senza che nulla nel quadro lo dichiari, i tratti dello stesso Ensor: l'unica figura senza maschera in mezzo a tutte le altre.

Undici anni dopo Ensor rovescia l'equazione nell'*Autoritratto con maschere* (1899), dove è lui stesso a scomparire fra decine di facce colorate e ostili. Il pittore che aveva dipinto la folla mascherata come menzogna collettiva finisce, in un autoritratto, per farsi assorbire nella propria stessa invenzione, incapace di restare l'unico volto nudo nel quadro.

C'è un'ultima immagine da affiancare a questa soglia. È coeva a Goffman e posteriore di quasi quarant'anni a Jung. Jorge Luis Borges, in un brevissimo testo del 1960, descrive lo scarto fra sé e la propria fama letteraria con parole che potrebbero chiudere questa parte: «È all'altro, a Borges, che accadono le cose [...] Mi piacciono gli orologi a sabbia, le carte geografiche [...] l'altro condivide queste preferenze, ma in un modo vanitoso che le trasforma in attributi d'attore». Chi scrive queste righe, si chiede Borges, l'uomo che cammina per Buenos Aires o il nome che compare nei dizionari biografici? Il testo si chiude senza rispondere: «Non so chi di noi due scrive questa pagina».

Il cinema offre della stessa soglia un'immagine ancora più diretta, perché non ha bisogno di argomentarla: può semplicemente mostrarla. In *Persona* (1966) Ingmar Bergman racconta l'incontro fra un'infermiera, Alma, e un'attrice che ha smesso di parlare, Elisabet, chiusa in un silenzio che nessuno riesce a spiegare.

Man mano che Alma si confida, le due donne cominciano a scambiarsi gesti, ricordi, persino colpe. Si arriva così all'inquadratura più citata della storia del cinema: metà del volto di Alma fusa, in un solo fotogramma, con metà del volto di Elisabet, senza più un margine visibile fra le due. Bergman non spiega la fusione. La lascia sullo schermo, e basta. È il punto esatto in cui la maschera smette di essere qualcosa che si porta e diventa, letteralmente, l'unica faccia rimasta.

Philip K. Dick immagina, undici anni dopo Bergman, la stessa soglia rovesciata in dispositivo tecnologico. In *Scrutare nel buio* (*A Scanner Darkly*, 1977) l'agente antidroga Bob Arctor, sotto copertura in un ambiente di tossicodipendenti, riferisce ai propri superiori indossando un "alterabito": una lente di quarzo sfaccettata collegata a un computer che proietta sulla sua figura, in continua rotazione, «fino a un milione e mezzo di minute rappresentazioni fisionomiche» diverse, così da renderlo, per chiunque lo osservi, «un signor Ognuno».

Il suo nome in codice è Fred. E Fred riceve l'incarico di sorvegliare un piccolo gruppo di spacciatori fra cui, senza che i suoi superiori lo sappiano, lo stesso Arctor. Sorveglia sé stesso senza riconoscersi, fino a quando la sostanza che consuma per mantenere la copertura gli danneggia i due emisferi cerebrali al punto da impedirgli davvero di capire che Fred e Arctor sono la stessa persona. Non è un caso che il suo cognome contenga la parola inglese *actor*, attore: è un gioco di parole che la critica ha spesso rilevato.

Nella nota finale del romanzo, autobiografica fino allo spiazzamento, Dick include sé stesso nell'elenco delle persone reali a cui i personaggi sono ispirati, molte delle quali morte o danneggiate dalla droga come i loro corrispettivi immaginari. E scrive una delle frasi più nude di tutta la sua opera: «Io stesso non sono personaggio nel romanzo; io sono il romanzo». L'autore che scompare dentro la propria finzione, esattamente come Fred scompare dentro Arctor, chiude il cerchio in modo ancora più stretto di quanto il romanzo da solo riuscisse già a fare.

Richard Linklater, nel 2006, porta l'idea fin dentro la tecnica cinematografica. Gira il film con attori in carne e ossa, Keanu Reeves nel ruolo di Arctor, e fa poi ridisegnare a mano, fotogramma per fotogramma, ogni singola inquadratura con la tecnica del rotoscopio. L'intero film, non solo l'alterabito al suo interno, tremola così sullo schermo con la stessa instabilità della maschera che racconta.

Goffman guarda al fenomeno da sociologo, Jung da clinico, un pittore lo dipinge, uno scrittore lo racconta in un paragrafo, un regista lo mette in un unico fotogramma. I vocabolari non coincidono quasi mai, eppure disegnano tutti la stessa curva. Conviene, prima di chiudere questa prima parte, mettere in fila che cosa hanno in comune: è un bilancio che tornerà utile per il resto del libro.

Sotto la maschera non c'è il nulla assoluto, altrimenti nessuna delle immagini appena viste avrebbe la forza che ha. Ma non c'è nemmeno una sostanza piena e definita in attesa di essere liberata, altrimenti

basterebbe rimuovere la maschera per trovarla, e nessuno degli autori incontrati finora lo promette. Quello che resta è una funzione. Necessaria, e pericolosa esattamente nel momento in cui si dimentica che è una funzione. Se dietro ogni funzione esista comunque un io naturale da recuperare, o se la domanda stessa sia già mal posta fin dal principio, è ciò di cui si occuperà la Parte Seconda.

Parte Seconda: L'autenticità come ideale moderno

Rousseau e il mito del sé naturale

Nel 1755 Jean-Jacques Rousseau pubblica il *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini*, e vi costruisce l'argomento che diventerà, nei due secoli successivi, il bersaglio polemico più citato di ogni filosofia dell'autenticità, incluse quelle che gli daranno ragione.

Allo stato di natura, sostiene Rousseau, l'uomo è solitario, autosufficiente, guidato soltanto da due principi anteriori a ogni ragionamento: la cura della propria conservazione e la pietà, la ripugnanza istintiva a veder soffrire un altro essere sensibile. Non esiste ancora nulla che somigli a vanità, invidia, bisogno di approvazione. Rousseau stesso sapeva bene di non star scrivendo una storia in senso stretto, uno stato di natura mai osservato da nessuno, ma un esperimento mentale: un modo di isolare per contrasto ciò che la vita sociale aggiunge all'uomo.

Poi, in questo racconto ipotetico, arriva un evento preciso, quasi una scena teatrale: «Il primo che, avendo cintato un terreno, pensò di dire "questo è mio" e trovò delle persone abbastanza stupide da credergli, fu il vero fondatore della società civile». Da quel momento in poi l'uomo comincia a valutarsi attraverso gli occhi degli altri. Nasce ciò che Rousseau chiamerà nell'*Emilio* l'amor proprio: non l'amore di sé, sano e mai insoddisfatto perché contento quando i bisogni reali sono soddisfatti, ma un amore comparativo, che si nutre di paragoni e non è mai pago.

Nasce qui, per la prima volta articolata in questi termini, la distinzione fra essere e apparire, che attraverserà l'intero libro sotto forme sempre diverse. «Per il proprio tornaconto fu necessario mostrarsi diversi da quello che si era effettivamente», scrive Rousseau nel Discorso: «essere e parere divennero due cose affatto diverse, e da questa diversità ebbero origine il fasto che getta fumo negli occhi, l'astuzia che inganna e tutti i vizi che li accompagnano».

È l'unico punto del Discorso in cui compare la parola maschera. L'apparizione è carica di significato. Descrive esattamente il meccanismo goffmaniano già incontrato, il controllo dell'impressione che si dà agli altri, ma applicato in chiave di condanna morale invece

che di semplice descrizione. Dove Goffman constata, Rousseau accusa: «una segreta gelosia tanto più dannosa in quanto, per agire con più sicurezza, si mette spesso la maschera della benevolenza».

Il passaggio più citato arriva poco dopo, ed è fra le formule più compatte mai scritte della tesi che questo libro esamina e, in parte, contesta: «il selvaggio vive in se stesso, mentre l'uomo socievole, sempre fuori di sé, invece sa vivere soltanto nell'opinione degli altri, ed è, per così dire, soltanto dal loro giudizio ch'egli trae il sentimento della propria esistenza».

Nell'*Emilio*, sette anni dopo, Rousseau porta la stessa idea sul piano pedagogico. Costruisce un intero programma educativo per ritardare il più possibile il momento in cui il ragazzo immaginario del titolo passerà dall'amore di sé all'amor proprio: isolamento in campagna, nessuna esposizione precoce al giudizio altrui, nessun confronto.

Il passaggio più vicino allo spirito di Goffman si trova qui, non nel Discorso: «L'uomo di mondo consiste interamente nella maschera che assume. Poiché non vive quasi mai nella sua interiorità, vi si trova sempre come un estraneo, e a disagio, quando è costretto a rientrarvi. Il suo vero essere non conta niente, la sua apparenza è tutto per lui». È quasi la stessa fotografia del cameriere di Sartre, già incontrato tramite Goffman, che gioca a essere cameriere: scritta due secoli prima e con tutt'altro intento.

Ma Rousseau, a differenza di Goffman, ha un'uscita di sicurezza che il sociologo non si concede. C'è un vero essere, per quanto nascosto e disertato, e la pedagogia serve esattamente a preservarlo, o a ritardarne il più possibile la perdita.

Rousseau tentò lui stesso, più tardi, di mettere in pratica il proprio ideale, scrivendo *Le confessioni*. L'ambizione è dichiarata fin dall'epigrafe, presa dal poeta satirico latino Persio, *intus et in cute*, dentro e sotto la pelle: «Mi inoltro in un'impresa senza precedenti […] Intendo mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della sua natura; e quest'uomo sarò io».

Rousseau rivendica esplicitamente di superare in questo perfino Montaigne, accusato di un'«ingenuità fittizia», di aver simulato di confessare i propri difetti avendo però «gran cura di attribuirsene solo di gradevoli». È un'accusa che si può, volendo, rivolgere anche a lui. La sincerità assoluta è essa stessa una posa possibile, forse la più elaborata di tutte: un'osservazione su cui Sartre costruirà, più avanti, un intero argomento.

Heidegger: scegliere il proprio essere contro il "si dice"

Un secolo e mezzo dopo Rousseau, Martin Heidegger legge lo stesso fenomeno, la dissoluzione dell'individuo nel giudizio collettivo, e ne trae una conclusione opposta. In *Essere e tempo* (1927) chiama questo giudizio collettivo il *Si* (in tedesco *das Man*, l'equivalente del francese *on* o dell'italiano impersonale "si dice", "si fa"): non una massa di individui in carne e ossa, un vicino di casa o un collega in particolare, ma una struttura anonima e diffusa che appartiene, scrive Heidegger, «alla costituzione positiva dell'Esserci». È la voce che decide che cosa sia normale indossare, di cosa ci si debba indignare questa settimana, quale libro vada letto per non restare indietro, senza che nessuno in particolare l'abbia mai pronunciata ad alta voce. Il Si funziona per livellamento: «Ogni primato è silenziosamente livellato. Ogni originalità è subito dissolta nel risaputo, ogni grande impresa diviene oggetto di transazione, ogni segreto perde la sua forza». Ed è anonimo fino in fondo: «Il Si "c'era" sempre e tuttavia si può dire di esso che non sia mai stato "nessuno"… Ognuno è gli altri, nessuno è se stesso».

Fin qui, la diagnosi sembra ricalcare quella di Rousseau, quasi parola per parola. Ma Heidegger compie una mossa che Rousseau non avrebbe potuto accettare, ed è il punto teorico più importante di questa parte del libro, tanto più importante quanto meno intuitivo. Nega esplicitamente, con linguaggio quasi polemico, che l'inautenticità sia una caduta da qualcosa di più puro: «Lo stato di deiezione dell'Esserci non deve nemmeno essere inteso come "caduta" da uno "stato originario" più puro e più alto». E poco dopo, ancora più esplicito: «L'interpretazione ontologico-esistenziale non formula nemmeno giudizi ontici sulla "corruzione della natura umana"». Non c'è, per Heidegger, alcun selvaggio che vive in sé stesso da recuperare sotto gli strati della socialità: la ricerca stessa di un simile stato originario, per lui, parte da una domanda mal posta. «Innanzi tutto "io" non "sono" io nel senso del me-Stesso che mi è proprio, ma sono gli altri, nella maniera del Si. […] Innanzi tutto l'Esserci è il Si, e per lo più rimane tale». Il Si non si aggiunge a un io preesistente per corromperlo: è la condizione di partenza di ogni io, senza eccezioni, un po' come nessuno impara prima una lingua propria e poi l'italiano, ma impara l'italiano stesso come propria lingua fin dall'inizio.

Se non c'è un "prima" da recuperare, che cosa distingue allora l'esistenza autentica da quella dispersa nel Si? Non una fuga dal mondo sociale, cosa che per Heidegger non avrebbe nemmeno senso. Quello che chiama una decisione anticipatrice: comprendere fino in fondo la propria finitezza, a partire dalla morte come possibilità che

nessuno può vivere al posto nostro, per quanto il Si faccia di tutto per anestetizzarla in un «si muore, prima o poi, ma non ancora». Da lì si scelgono consapevolmente le proprie possibilità concrete, invece di lasciarle scegliere dal "si fa così".

È una scelta preceduta da quella che Heidegger chiama la voce della coscienza, un richiamo silenzioso che, scrive, «viene da me e tuttavia da sopra di me». Qualcosa di più vicino a un sussulto di disagio davanti a una vita vissuta per automatismo che a un comando morale in senso classico. Strappa il Sé dalla dispersione senza però estrarlo dal mondo condiviso: «L'esser se-Stesso autentico si determina come una modificazione esistentiva del Si». Non un'uscita: una modificazione, un modo diverso di restare nello stesso posto.

Chi decide autenticamente, aggiunge Heidegger, non si isola: «non scioglie l'Esserci dal suo mondo, non lo isola in un io ondeggiante nel vuoto […] Soltanto dall'esser se-Stesso autentico nella decisione scaturisce l'essere-assieme autentico».

Il confronto con Rousseau, a questo punto, si può condensare in una sola immagine. Per Rousseau la società si aggiunge a un io già completo e lo corrompe: la soluzione è, per quanto possibile, sottrarsi. Per Heidegger l'io non è mai stato altro, fin dall'inizio, che una forma di essere-nel-mondo-con-gli-altri: la soluzione, se di soluzione si può parlare, non è sottrarsi a questa condizione ma abitarla diversamente.

È lo stesso identico materiale, la dissoluzione di sé nel giudizio collettivo, letto attraverso due schemi concettuali incompatibili. La caduta, per Rousseau, da un'origine più pura che l'individuo dovrebbe recuperare. La costituzione, per Heidegger, di una condizione condivisa che non è mai stata altro, e da cui quindi non c'è nulla da recuperare.

Charles Taylor e l'etica dell'autenticità

Dopo Rousseau, che vede nella società la corruzione di un io naturale, ed Heidegger, che nega che ci sia mai stato un io da corrompere, il lettore potrebbe aspettarsi di dover scegliere fra i due. Charles Taylor eredita entrambe le posizioni, e prova invece a scrivere una storia che le tenga insieme senza scegliere.

In *Il disagio della modernità* (1991) ne ricostruisce la genealogia. Lo spostamento decisivo lo colloca nel tardo Settecento. Si passa da una teoria del senso morale, per cui la voce interiore serve a capire che cosa sia giusto fare, a qualcosa di radicalmente nuovo: il contatto con

quella voce diventa un fine in sé, «qualcosa che dobbiamo realizzare per essere uomini in un senso vero e pieno». Rousseau, per Taylor, non inventa questo spostamento ma lo articola con più forza di chiunque altro, dandogli perfino un nome, *le sentiment de l'existence*.

Johann Gottfried Herder, filosofo tedesco del tardo Settecento, aggiunge subito dopo il tassello decisivo, e lo fa con un'immagine che sposta l'accento dalla morale al singolo individuo. Ciascuno ha «la propria misura», un modo di essere uomo che non è quello di nessun altro, e a cui si deve fedeltà. «Se non sono fedele a me stesso», scrive Herder nella parafrasi di Taylor, «perdo la sostanza della mia vita». È la prima volta, in questa genealogia, che l'autenticità smette di essere un mezzo per fare la cosa giusta e diventa un fine per sé stessa: un modo di essere da onorare a prescindere da dove porti.

Taylor non è interessato a liquidare questo ideale come sintomo di narcisismo collettivo, un'accusa già formulata con forza dallo storico americano Christopher Lasch nel suo *La cultura del narcisismo* (1979). Al contrario: sostiene che le forme più egocentriche della cultura contemporanea dell'autorealizzazione sono varianti degradate di un ideale legittimo, non la sua realizzazione più coerente. Il problema non è l'autenticità in sé. È che, spogliata delle sue condizioni di possibilità, l'autenticità collassa in qualcosa di banale e, in fondo, autocontraddittorio, incapace cioè di reggere in piedi da sola i propri stessi presupposti, come mostrerà tra poco l'argomento di Taylor.

Il paradosso di Taylor: non ci si autentica da soli

Ed è qui che Taylor formula l'argomento più originale del capitolo. Due mosse concatenate. La prima è dialogica, e cita esplicitamente un nome che il lettore di questo libro ha già incontrato: «Nessuno acquisisce i linguaggi necessari all'auto-definizione con i suoi soli mezzi. Noi li apprendiamo attraverso scambi con altre persone che hanno un'importanza per noi: quelli che George Herbert Mead ha chiamato gli "altri significativi"».

La genesi della mente umana, scrive Taylor, non è monologica ma dialogica, e resta tale per tutta la vita, non solo nell'infanzia. Definiamo la nostra identità «sempre nel dialogo con, e qualche volta nella lotta contro, le identità che i nostri altri significativi sono disposti a riconoscerci». Ritroveremo Mead più avanti, con questa stessa tesi radicalizzata.

La seconda mossa riguarda ciò che Taylor chiama gli orizzonti di significato. Definire sé stessi significa trovare ciò che è significativo

nella propria differenza dagli altri. Ma non ogni differenza è significativa, ed è qui che Taylor introduce un esempio volutamente paradossale per far vedere il punto: «Posso essere l'unico uomo che ha in testa esattamente 3.732 capelli […] E con ciò?».

Nessuno costruirebbe la propria identità attorno a un simile dato, per quanto oggettivamente unico. L'unicità da sola non basta a fare un'identità. Perché una scelta costituisca davvero un'identità deve collocarsi contro uno sfondo di importanza che nessuno può darsi da solo, decidendo che una cosa conta più di un'altra per il semplice fatto di averla scelta. Se lo si nega, e si riduce tutto al fatto stesso di scegliere, l'ideale dell'autoscelta «scade nella banalità, e quindi nell'incoerenza».

Taylor arriva così a una formula che chiude il cerchio aperto da Rousseau e riaperto da Heidegger: «le modalità che optano per l'autorealizzazione senza riguardo […] per le esigenze dei nostri legami con gli altri, o […] per le esigenze […] promananti da un qualcosa che sia altro […] si negano da sé, distruggono le condizioni necessarie per realizzare l'autenticità». L'autenticità radicalmente solitaria non è un'autenticità più pura: è, semplicemente, incoerente. Ha bisogno degli altri e di un orizzonte di senso condiviso non perché questo la comprometta, ma perché è solo attraverso di essi che può essere, in qualunque misura, ciò che dichiara di essere.

Wim Wenders mette in scena lo stesso paradosso in un registro visivo anziché filosofico, pochi anni prima che Taylor lo scriva. In *Il cielo sopra Berlino* (1987) due angeli osservano, invisibili e immortali, la vita di una città divisa, capaci di ascoltare ogni pensiero ma incapaci di prendervi parte.

Uno di loro, Damiel, sceglie di rinunciare all'eternità per amore di una trapezista, Marion. Il film segna il passaggio con un taglio netto dal bianco e nero, cifra visiva dello sguardo angelico onnisciente e disincarnato, al colore della vita mortale, fatta di corpi, ferite, e di un caffè bevuto per la prima volta.

Damiel non diventa più autentico rinunciando agli altri. Lo diventa perdendo l'onniscienza in cambio del legame con una sola persona: esattamente il punto su cui insiste Taylor, che l'autenticità solitaria si nega da sé, e che si diventa ciò che si è solo dentro un orizzonte condiviso con qualcun altro.

Conviene, a questo punto, tirare le fila di tre autori che si sono succeduti su due secoli e mezzo senza mai davvero mettersi d'accordo.

Rousseau, Heidegger e Taylor non restituiscono, sommati, l'immagine con cui si apre di solito la domanda sull'autenticità: quella di un io puro sepolto sotto strati di convenzione sociale che basterebbe rimuovere.

Rousseau quell'io lo vede, ma sa già quanto sia difficile da proteggere. Lo mette in scena nell'*Emilio*, costruendo attorno a un ragazzo immaginario un intero sistema educativo solo per ritardarne la perdita. Heidegger lo nega apertamente, e sposta l'autenticità dal recupero alla scelta: non c'è nulla da salvare, solo un modo diverso di stare in ciò che già si è. Taylor, pur difendendo l'ideale contro chi lo liquida come narcisismo, lo rende dipendente da esattamente ciò che dovrebbe minacciarlo: gli altri, e un orizzonte di valore che nessuno si costruisce in isolamento.

Tre autori, tre epoche, e nessuno dei tre concede al lettore la scorciatoia più comoda: quella di un vero io che basterebbe solo avere il coraggio di scoprire. La Parte Terza cambia però bersaglio, e chiede che cosa succeda quando è la maschera stessa, non la sua rimozione, a essere presentata come la via più diretta verso la verità.

Parte Terza: Il paradosso della maschera

Oscar Wilde: la maschera che dice la verità

Le due Parti precedenti hanno cercato, ciascuna a modo suo, un varco fra la maschera e l'io. Rimuoverla, per Rousseau. Smettere di aspettarsi che ce ne sia una da rimuovere, per Heidegger e Taylor. Oscar Wilde apre questa Parte capovolgendo la domanda stessa.

Nel dialogo *Il critico come artista* (1891) il personaggio di Gilbert osserva che Shakespeare non rivela sé stesso attraverso i Sonetti, dove parla apertamente in prima persona, ma attraverso Amleto e Romeo, personaggi che non gli somigliano in nulla sul piano biografico: «più la creazione appare oggettiva, più è, in realtà, soggettiva». Ne trae una delle frasi più citate e meno comprese di Wilde: «L'uomo è meno se stesso quando parla in prima persona. Dagli una maschera e ti dirà la verità».

Non è un elogio della menzogna, per quanto suoni come tale a un primo ascolto. È l'osservazione che la sincerità diretta, il parlare a nome proprio, produce quasi sempre un discorso costruito, difensivo, consapevole di essere ascoltato. Chi parla attraverso un personaggio, protetto dalla distanza della finzione, si concede libertà che la prima persona non permette.

Wilde non si limita a formularlo come massima: lo mette in scena per intero nel suo unico romanzo, *Il ritratto di Dorian Gray* (1890-91). Basil Hallward dipinge un ritratto di Dorian nel momento di massima bellezza e innocenza del giovane, e teme di esporlo in pubblico perché, dice, vi ha «rinchiuso troppo di me stesso», palesando «il segreto dell'anima mia».

Dorian, davanti alla propria immagine perfetta e destinata a restare tale mentre lui invecchierà, esprime un desiderio che il romanzo esaudirà alla lettera: «Se io dovessi rimanere sempre giovane, e il ritratto diventasse vecchio! Per questo, per questo, darei qualunque cosa!». Da quel momento il volto pubblico di Dorian, ciò che il mondo vede e giudica, resta immutabile e ingannevole. Il quadro, chiuso a chiave in una stanza che nessuno visita, invecchia, si corrompe, registra ogni colpa.

È un rovesciamento preciso di ciò che ci si aspetterebbe. Di solito si dà per scontato che il volto pubblico invecchi e la vera natura resti segreta e immutabile da qualche parte; qui accade esattamente il

contrario. Quando Basil, molti anni dopo, chiede di vedere il ritratto e ne resta atterrito, Dorian pronuncia la formula che rovescia l'intuizione comune: non "questo è un ritratto di me", ma «È il viso dell'anima mia».

La maschera, qui, è il volto pubblico sempre identico a sé stesso. Il vero volto è quello nascosto, mutevole, sfigurato dalla verità. Il romanzo si chiude di conseguenza: quando Dorian pugnala il quadro per distruggere quella prova vivente, a essere trovato morto, «canuto, il viso raggrinzito e ripugnante», è lui, e il ritratto torna a risplendere della sua bellezza originaria, appeso al muro.

Nella prefazione al romanzo Wilde offre la chiave teorica di questo rovesciamento, con un'immagine speculare memorabile: «L'avversione del secolo decimonono per il Realismo è la rabbia di Calibano che vede riflesso il proprio viso in uno specchio». Chi rifiuta di riconoscersi in un ritratto non sta rifiutando una falsità. Sta rifiutando una verità che il ritratto, proprio in quanto oggetto separato dal soggetto che rappresenta, riesce a dire meglio di qualunque autodescrizione diretta.

Un altro dialogo di Wilde, *La decadenza del mentire* (1889), complica però questa lettura invece di limitarsi a confermarla. A un certo punto Wilde, tramite il personaggio di Vivian, discute i romanzi psicologici del francese Paul Bourget, allora celebre autore di narrativa introspettiva ispirata a Stendhal. E osserva che ciò che vi è di interessante nella gente di mondo «è la maschera che ognuno di loro porta, non la realtà che sta dietro la maschera […] noi tutti siamo fatti della stessa stoffa. In Falstaff c'è qualcosa di Amleto, in Amleto c'è molto di Falstaff».

Qui la maschera non rivela una verità nascosta: è essa stessa la sola cosa interessante, perché dietro non c'è quasi nulla di distintivo, solo la comune materia umana. Le due posizioni di Wilde non si escludono a vicenda quanto sembra. Che la maschera dica il vero, e che la maschera sia tutto ciò che conta perché dietro non c'è granché: entrambe negano che esista un accesso diretto e non mediato a un io "vero", indipendente da ogni forma, teatrale o narrativa, attraverso cui esprimerlo.

T.S. Eliot porta lo stesso paradosso, trent'anni dopo, dal personaggio letterario alla voce stessa del poeta. In *Tradition and the Individual Talent* (1919) sostiene che la poesia migliore nasce non dall'espressione diretta di chi scrive, ma dalla sua cancellazione: «Il progresso di un artista è un continuo sacrificio di sé, una continua

estinzione della personalità». Propone un'analogia chimica per spiegarlo: la mente del poeta agisce come un filamento di platino che catalizza una reazione senza parteciparvi, «tanto più perfetto sarà l'artista, tanto più completamente separati in lui saranno l'uomo che soffre e la mente che crea».

Non è la stessa tesi di Wilde, ma ne condivide l'ossatura. Anche qui la voce più vera non è quella che parla in prima persona, ma quella che si è lasciata attraversare da una forma impersonale: un personaggio, un metro, una tradizione.

Pochi anni prima di formulare questa teoria, Eliot aveva già messo in scena l'uomo comune costretto a lavorarsi da solo, verso dopo verso, la propria facciata sociale. Ne *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (1917): «Ci sarà tempo, ci sarà tempo / per preparare una faccia che incontri le facce che incontri». Prufrock non recita su un palcoscenico: recita a ogni porta che sta per varcare, quarant'anni prima che Goffman desse un nome teorico esattamente a questo gesto.

Da Wilde a Eliot il paradosso resta lo stesso. Cercare la verità togliendo di mezzo ogni forma, ogni personaggio, ogni tecnica non la scopre più nuda: la rende semplicemente muta. È un'idea che il prossimo autore porterà, con altri strumenti, fino alle sue conseguenze più radicali.

Sartre e la malafede: il cameriere che è invece di fare

Il cameriere già incontrato, citato da Goffman en passant in una nota a fondo pagina, appartiene a *L'essere e il nulla* (1943) di Jean-Paul Sartre. Nel suo contesto originale serve un argomento più ampio e più radicale di quanto la sola citazione lasci intuire: non descrive un tipo sociale fra tanti, ma la struttura stessa della coscienza umana.

Sartre osserva il cameriere nei suoi gesti calcolati, «un po' troppo preciso, un po' troppo rapido», e conclude: «gioca ad essere cameriere». Non si tratta di ipocrisia, né di semplice professionalità. È che nessuna coscienza umana può essere un ruolo nel modo in cui un calamaio è un calamaio: «dal di dentro, il cameriere non può essere immediatamente cameriere».

Può soltanto recitarlo, giocare a esserlo, perché la sua condizione, i suoi diritti, i suoi doveri di cameriere sono per Sartre «una rappresentazione per gli altri e per me», qualcosa a cui la coscienza non coincide mai del tutto, proprio come non coincide con nessun altro dei propri stati. Lo stesso vale per qualunque altro ruolo, anche

senza nulla a che fare con un mestiere: «Il buon parlatore è colui che recita a parlare, perché non può essere parlante; l'allievo attento che vuole essere attento […] si esaurisce a tal punto rappresentando la parte dell'attento, che finisce per non ascoltare più nulla».

Questa impossibilità strutturale di "essere" un ruolo, invece che semplicemente "farlo", è per Sartre la condizione umana stessa, non un difetto correggibile con più sincerità o più impegno. Siamo condannati, per usare la sua formula più nota altrove, a essere liberi, e la libertà è appunto questo scarto perpetuo fra ciò che facciamo e ciò che, in senso pieno, siamo.

La malafede comincia quando si tenta di colmare quello scarto fingendo che non ci sia, presentandosi come una cosa fissa, definita una volta per tutte, per sfuggire al peso di dover continuamente scegliere chi essere. È una definizione che sembra riguardare solo chi si nasconde dietro un ruolo. Il paragrafo seguente mostra che riguarda, altrettanto, chi crede di essersene liberato.

Chi rifiuta ogni ruolo è già dentro una recita

Sartre porta questa analisi a una conclusione che sorprende chi si aspetta, dalla malafede, un rimprovero rivolto solo a chi accetta troppo passivamente un ruolo imposto. Descrive il caso di un uomo che ha avuto rapporti omosessuali, li riconosce uno per uno, eppure «rifiuta con tutte le forze di considerarsi un pederasta». Non nega i fatti: nega che i fatti costituiscano un'essenza, e «ha l'oscura, ma forte convinzione che un omosessuale non è un omosessuale come questo tavolo è tavolo».

C'è qualcosa di vero in questa resistenza, ammette Sartre. La realtà umana davvero sfugge a ogni determinazione fissata da un comportamento passato, e nessuno è mai interamente riducibile a ciò che ha fatto. Ma l'uomo, per sostenerla, scivola verso un'altra accezione della parola essere. Dichiara «io non sono un pederasta» nel senso in cui questo tavolo non è un calamaio, anziché nel senso, l'unico legittimo, per cui nessuna descrizione esaurisce mai una coscienza. È in malafede: usa la vera trascendenza della coscienza umana come scudo per evitare di riconoscere una facticità che pure è sua.

Ma Sartre non risparmia nemmeno la posizione opposta, quella di chi esige da questo stesso uomo una confessione piena, che «l'omosessuale dichiari senza sotterfugi […] io sono un pederasta», in nome della sincerità.

Il lettore che a questo punto si aspettasse un elogio del censore, il campione della franchezza contro l'evasivo, resterà spiazzato. Anche questa richiesta è in malafede, per una ragione speculare a quella appena vista. Pretende che l'uomo si costituisca come una cosa definita, un'essenza chiusa, proprio per poterlo poi assolvere in blocco, «per non trattarlo più come cosa». Sartre lo dice con una formula tagliente: il censore «esige dalla sua vittima che si costituisca come cosa, che gli rimetta la sua libertà come un feudo, per rendergliela poi come il signore al vassallo».

Rifiutare ogni etichetta in nome di una libertà assoluta e accettarne una in blocco in nome della sincerità sono, per Sartre, la stessa identica malafede vista da due lati opposti. Entrambe fingono che si possa risolvere, con un atto unico e definitivo, una tensione che nessun atto può risolvere, perché appartiene alla struttura stessa della coscienza. Non esiste, in altre parole, una via di uscita per dichiarazione: né rifiutando ogni etichetta né accettandola tutta intera ci si mette davvero al riparo dalla malafede.

Mishima: la maschera che salva la vita

Se in Sartre l'uomo che rifiuta l'etichetta di "pederasta" cerca di sottrarsi a una facticità scomoda in nome della libertà, Yukio Mishima mette in scena, nel romanzo che lo rese famoso, il movimento esattamente opposto. È istruttivo leggerli in sequenza proprio per questo.

Il narratore di *Confessioni di una maschera* (1949) simula punto per punto un'identità eterosessuale, per proteggere un desiderio omosessuale che la società del Giappone degli anni Trenta e Quaranta non gli permetterebbe di vivere apertamente. Il titolo stesso dichiara il paradosso. Una confessione, l'atto per definizione più sincero, pronunciata attraverso una maschera che non viene mai del tutto tolta, nemmeno nell'atto di raccontarla al lettore.

Il narratore arriva, quasi con le stesse parole di questo libro, a formulare il cuore del problema: «quanto il prossimo considerava una posa da parte mia era invece una manifestazione della necessità di affermare la mia natura genuina, mentre era per l'appunto una mascherata quello che il prossimo considerava il mio io genuino».

Non è cinismo. Non è, nel senso goffmaniano già incontrato, il calcolo freddo di chi recita sapendo di farlo. È la scoperta che, in certe condizioni, la sopravvivenza psichica dipende dall'esatto rovesciamento di ciò che sembra vero e ciò che sembra recitato.

Con gli anni, nota ancora il narratore, la recita smette persino di essere avvertita come tale: «A lungo andare la "recita" è divenuta una parte integrante della mia natura [...]. Non è più una recita». È lo stesso esito descritto da Jung per l'identificazione con la persona, la maschera che diventa l'unica faccia disponibile. Solo che qui non si arriva per inconsapevolezza, ma per necessità dichiarata: una maschera indossata perché, in quel momento e in quel luogo, è l'unica che permetta di restare in vita sociale, e in certi casi di restare in vita e basta.

Mishima non offre nessuna liberazione a questo dilemma, e la sua stessa biografia getta un'ombra retrospettiva su tutto il romanzo. Si tolse la vita nel 1970 con un suicidio rituale, dopo anni dedicati a costruire un'immagine pubblica di virilità marziale agli antipodi del ragazzo fragile raccontato nel libro: come se la maschera adulta fosse stata scelta apposta per seppellire quella giovanile. Resta aperta la domanda se quella seconda maschera fosse più autentica della prima, o solo più difendibile pubblicamente.

Ma il romanzo isola, indipendentemente dalla biografia del suo autore, un punto che né Sartre né Wilde avevano toccato. Non tutte le maschere si scelgono nello stesso modo in cui si sceglie una posa. Alcune si indossano perché l'alternativa, mostrare la propria facticità senza schermo, comporterebbe un rischio reale, non solo un disagio filosofico.

Pirandello: il fu Mattia Pascal

Sartre e Mishima hanno mostrato quanto sia difficile liberarsi di una maschera restando dentro il proprio ruolo sociale. Nessuno chiede però che cosa succeda a chi ci riesce davvero, per un incidente del destino invece che per scelta filosofica. È la domanda a cui risponde Luigi Pirandello, che nel 1904 immagina un uomo capace di realizzare fino in fondo la fantasia più antica: liberarsi della propria identità sociale senza doverla nemmeno rifiutare attivamente. Mattia Pascal, bibliotecario di provincia oppresso da un matrimonio infelice e da debiti, legge sul giornale che un cadavere ritrovato in un mulino è stato identificato come il suo. Invece di correggere l'equivoco, lo lascia correre. È morto per tutti: libero, per la prima volta, di essere chiunque.

Si inventa un nuovo nome, Adriano Meis, e si trasferisce a Roma, dove immagina che comincerà finalmente a vivere senza il peso di un passato che nessuno più gli può rinfacciare. Ma la libertà conquistata si rivela, capitolo dopo capitolo, la peggiore delle prigioni, e ogni

gesto più banale lo dimostra.

Adriano Meis non può sposarsi, perché non esiste all'anagrafe. Non può denunciare un furto subito, perché non ha un'identità legale da far valere davanti a un giudice. Non può nemmeno possedere un cane, perché servirebbe una licenza intestata a un nome vero.

Scopre così, prima di chiunque altro in questo libro, che la libertà assoluta dal ruolo sociale non è l'assenza di maschera. È l'impossibilità stessa di esistere in un mondo che riconosce solo maschere, e che a chi non ne porta nessuna non concede nemmeno lo status minimo di persona.

Nel momento di massima angoscia, davanti allo specchio, Mattia si ritrova a dialogare con l'identità che ha abbandonato, come se questa gli rispondesse dal vetro: «Non potendo con altri, mi consigliai di nuovo con lo specchio. In quella lastra l'immagine del fu Mattia Pascal, venendo a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto di lui, mi parlò così: «In che brutto impiccio ti sei cacciato, Adriano Meis!»». Non è più chiaro chi parli a chi: il morto rimprovera il vivo, o il vivo si rimprovera attraverso l'immagine del morto che ha smesso di essere.

Costretto infine a tornare a Miragno con la sua identità originaria, Mattia Pascal scopre che nel frattempo la moglie si è risposata e la sua casa è stata rilevata da altri: non può nemmeno rioccupare la vita che aveva abbandonato. Resta sospeso fra due identità, nessuna delle quali gli appartiene più del tutto. Va a deporre fiori sulla propria tomba, e quando un curioso gli chiede chi sia, risponde con la formula che dà il titolo al romanzo: «Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal». Non un nome, ma un verbo al passato remoto messo al posto di un nome: qualcuno che è stato, non qualcuno che è.

In una nota aggiunta anni dopo alla prima edizione, Pirandello spiega da par suo che cosa aveva messo in scena, in termini che anticipano quasi alla lettera il vocabolario di questo libro. Il «contrasto tra realtà e illusione, tra volto individuale ed immagine sociale» si regge, scrive, su una «maschera soffocante che da noi stessi ci siamo imposta o che da altri... ci sia stata imposta». Resta sopportabile solo finché «un sentimento nostro, troppo vivo» non viene ferito così a fondo che «quella maschera si stracci e si calpesti».

Nessuno, aggiunge, conosce fino in fondo il proprio volto sotto la maschera, «neanche noi stessi»: siamo, tutti, «la costruzione... che facciamo di noi, o che gli altri fanno di noi».

Zhuangzi, il cuoco e il bue: l'azione senza sforzo

Wilde, Sartre, Mishima e Pirandello hanno guardato tutti alla maschera dallo stesso lato, quello di un soggetto che recita, soffre, o fallisce nel tentativo di togliersela. Il pensiero cinese antico propone un'uscita laterale, che non risolve il problema tanto quanto lo dissolve. Nel capitolo terzo dello *Zhuangzi*, testo taoista del IV secolo a.C., un cuoco chiamato Ding macella un bue per il principe Wen Hui con una grazia che sembra una danza. Interrogato su come la sua arte sia giunta a tanto, il cuoco risponde: «Ciò di cui il vostro servo si cura è il Dao, che va ben oltre l'arte. Un tempo, quando cominciai a macellare buoi, vedevo solo la bestia intera. Dopo tre anni non vedevo più la bestia nel suo complesso. Ora non uso più nemmeno gli occhi, ma solo lo spirito». Diciannove anni e migliaia di buoi dopo, la sua lama «è ancora affilata come se fosse appena uscita dalla mola», perché non taglia mai un osso: si limita a seguire gli interstizi che la struttura stessa dell'animale già offre. Il principe, colpito, non trae dall'aneddoto una lezione di macelleria: conclude «Le parole del cuoco Ding mi hanno insegnato l'arte di nutrire la vita», riconoscendo nella tecnica del cuoco un modello per qualcosa di molto più ampio del solo mestiere.

L'aneddoto illustra ciò che il pensiero taoista chiama *wu wei*, di solito tradotto "non-azione". Non significa inerzia: è un'azione perfettamente allineata con la struttura naturale delle cose, priva del soggetto che si osserva dall'esterno mentre agisce, e per questo leggera e senza attrito.

È un'immagine agli antipodi rispetto al cameriere di Sartre, che resta sempre un poco fuori dai propri gesti, un poco spettatore di sé mentre li compie. Il cuoco Ding, dopo diciannove anni di pratica, ha smesso di guardarsi agire. Il metodo, nota un commentatore, «va sì coscienziosamente appreso, ma poi va interamente dimenticato»: la spontaneità non è l'assenza di disciplina, ma la sua completa interiorizzazione, il punto in cui la tecnica smette di essere qualcosa che si applica e diventa semplicemente il modo in cui si è.

Lo stesso libro contiene, poco prima, il celebre sogno della farfalla: «Una volta Zhuang Zhou sognò di essere una farfalla. La farfalla svolazzava lieta e spensierata e non sapeva di essere Zhou. Improvvisamente si svegliò e si accorse con stupore di essere Zhou. Ora non sapeva più se era Zhou che aveva sognato di essere una farfalla o se era una farfalla che stava sognando di essere Zhou». E in un altro passaggio attribuito a Laozi si trova una terza via, diversa sia dal rifiuto sartriano dell'etichetta sia dalla sua accettazione totale: «Se ieri tu m'avessi chiamato bue, avrei detto d'essere un bue; se m'avessi

chiamato cavallo avrei detto d'essere un cavallo […] Io sono sempre spontaneo, non lo sono per posa». Non è indifferenza, e non è nemmeno la libertà negativa di chi rifiuta ogni nome: è la disponibilità a lasciare che il nome, qualunque esso sia, scivoli sopra qualcosa che resta comunque, e senza sforzo, sé stesso.

Jorge Luis Borges avrebbe riconosciuto il disagio di Zhuang Zhou davanti allo specchio del proprio sogno. In un racconto del 1975 immagina sé stesso settantenne, seduto su una panchina a Cambridge, incontrare sé stesso diciannovenne, seduto su una panchina a Ginevra: ciascuno dei due, per tutta la conversazione, sospetta di essere un personaggio nel sogno dell'altro. «Eravamo troppo diversi e troppo simili» conclude il narratore. «Non potevamo ingannarci, e questo rende difficile il dialogo. Ciascuno era la copia caricaturale dell'altro.» Si separano senza toccarsi, e nessuno dei due si presenta all'appuntamento del giorno dopo: la coerenza di un io nel tempo, suggerisce Borges, potrebbe non essere più solida di quella fra un uomo e la farfalla che ha sognato di essere.

Cinque autori, di tradizioni e secoli lontanissimi fra loro, convergono così su un unico nodo, pur senza somigliarsi affatto nella soluzione.

Wilde fa dire alla maschera, proprio perché maschera, ciò che la faccia scoperta non osa. Sartre nega che esista una soluzione stabile: ogni tentativo di fissare la questione, negando o accettando in blocco un'etichetta, è già una fuga dalla libertà che ci costituisce. Mishima mostra il caso limite in cui quella fuga diventa una condizione di sopravvivenza, non un vezzo filosofico.

Pirandello mette in scena il tentativo più radicale e il suo fallimento. Chi riesce davvero a togliersi ogni maschera sociale non trova un volto nudo: trova l'impossibilità stessa di esistere, e torna a portarne una, ormai svuotata, un passato remoto al posto di un nome. Zhuangzi sposta il problema di lato, mostrando che la domanda stessa presuppone un soggetto che si guarda agire dall'esterno, e che la vera abilità, umana quanto quella del cuoco Ding, consiste nel dissolvere quello sguardo invece di decidere che cosa esso debba vedere.

Nessuna di queste risposte promette sollievo. Mostrano soltanto quanto sia stretta la maglia entro cui la domanda "chi sono davvero" continua a intrappolarci.

Parte Quarta: Il sé come brand

Il "no filter" e la vulnerabilità performativa

Le prime tre Parti di questo libro hanno attraversato il teatro, la filosofia, la letteratura. La quarta cambia scenario e arriva al presente più immediato, quello di uno schermo che quasi tutti tengono in tasca.

La giornalista Guia Soncini, in *L'economia del sé* (2022), racconta un incidente di quando lavorava alla radio. Un'ospite si irrita perché lei, per un residuo pudore d'altri tempi, aveva evitato di nominare esplicitamente il libro che era lì a promuovere. «Si può anche citare», le dice l'ospite piccata, «non è un prosciutto».

Da quell'episodio apparentemente minore Soncini ricava il vocabolario di tutto il libro, e riporta al presente, quasi senza saperlo, il lessico già visto di Goffman: «È un lavoro di precisione, il commercio del sé. Devi sapere cosa mettere in vetrina e cosa tenere nel retrobottega illudendo ogni cliente che quell'esemplare fosse da parte solo per lui». La differenza rispetto al cameriere e al droghiere di Sartre è che qui non resta più nessun prodotto distinto dal venditore: «Non stavamo vendendo un libro o un vestito o una macchina per il caffè: il mercato, da me, vuole che venda me». Ed è un lavoro ancora meno tutelato di quello in vetrina di Goffman: «l'economia del sé non conosce tutele sindacali, regolamentazioni, rotture di stock, indisponibilità».

Byung-Chul Han apre *La società della trasparenza* (2012) con un'osservazione che chiude idealmente il cerchio aperto nel Prologo di questo libro: «Persona, dal latino persona, significa in origine maschera […] La società della trasparenza, come società della rivelazione e del denudamento, lavora contro ogni forma di maschera, contro l'apparenza».

Non si tratta, per Han, di un progresso verso una maggiore autenticità. La trasparenza contemporanea è un dispositivo che elimina sistematicamente ogni opacità, ogni distanza, ogni segreto. E non perché la verità sia diventata più importante: perché solo ciò che è esposto può essere accelerato, misurato, messo a profitto. «La società della trasparenza è un inferno dell'Uguale.» La formula più netta arriva poco dopo: «L'esposizione è sfruttamento […] L'imperativo dell'esposizione annienta lo stesso abitare».

Il paradosso del "senza filtro" si comprende meglio con un'osservazione che Han fa a proposito di Facebook e Photoshop:

fanno «del volto dell'uomo una faccia (face), che si dissolve completamente nel suo valore di esposizione». Anche il volto più scoperto, quello che si dichiara privo di ogni ritocco, resta un volto messo in vetrina, valutato secondo la sua capacità di generare attenzione. Non ha smesso di essere una merce solo perché ha smesso di essere ritoccato.

La logica che regge tutto questo, per Han, è la stessa della società della prestazione. Liberi da ogni padrone esterno, diventiamo imprenditori di noi stessi, e per questo ci sfruttiamo con un'efficienza che nessun padrone avrebbe mai ottenuto: «Il soggetto di prestazione […] è signore e imprenditore di se stesso […] lo sfruttatore è al tempo stesso lo sfruttato. Carnefice e vittima coincidono».

Le formule di Han sono potenti ma restano, appunto, formule. Sherry Turkle, che studia il fenomeno con interviste dirette invece che con aforismi filosofici, dà a questa diagnosi un volto concreto: quello di adolescenti reali alle prese con la manutenzione quotidiana della propria immagine.

Hannah, sedicenne, descrive quella manutenzione come «uno sforzo estenuante di salvare le apparenze»: «Su Facebook le cose sono ormai fuori controllo. […] Non è che devi starci sempre collegata, ma neanche troppo poco, se no il tuo profilo fa pena». Un altro adolescente intervistato da Turkle spiega la disciplina necessaria per tenere in forma il proprio profilo: scrivere ogni giorno sulle bacheche altrui per ricevere risposte in cambio, verificare che l'ultimo post non risalga a troppi giorni prima, perché «come un fisico prestante, anche un bel sé online costa fatica».

Non è esagerato chiamarlo lavoro. È un lavoro non retribuito, quotidiano, i cui frutti, l'approvazione sotto forma di like e commenti, scadono nel giro di poche ore e vanno rinnovati da capo.

Byung-Chul Han, in un libro successivo, *L'espulsione dell'Altro* (2016), porta questa diagnosi sul piano clinico e mostra il rovescio esatto della vulnerabilità esibita: «I selfie sono le forme vuote del sé […] Ma quando li si gira, ci si imbatte nel loro rovescio costellato di ferite che sanguinano. Le ferite sono il rovescio dei selfie». L'esposizione continua non nasce da un eccesso di amor proprio, come vorrebbe il senso comune quando parla di narcisismo: nasce, sostiene Han rifacendosi a Freud, da un vuoto che nessuna quantità di attenzione ricevuta riesce mai davvero a colmare.

Dal curriculum al brand: la nascita del personal branding

Il vocabolario del marchio e della vetrina, appena incontrato in Soncini e in Han, non nasce con i social media. Li precede di una generazione intera, ed è utile vedere dove comincia prima di tornare al presente.

Nel 1997, in un articolo destinato a un successo che il suo stesso autore probabilmente non prevedeva, il consulente di management Tom Peters pubblicò su «Fast Company» un pezzo intitolato *The Brand Called You*. Invitava ogni lettore a pensare a sé stesso non come a un impiegato ma come a un marchio da costruire, curare, promuovere. L'articolo diede un nome preciso, "il marchio che sei tu", a un fenomeno che la teoria della società dei consumi aveva però già isolato decenni prima, senza applicarlo ancora alla persona.

Jean Baudrillard, in *Il sistema degli oggetti* (1968), descrive come gli oggetti che possediamo comunichino, indipendentemente dalla loro funzione pratica, una "personalizzazione": «Il prodotto più richiesto oggi sul mercato, non è più una materia prima, né una macchina, ma una personalità». E osserva un meccanismo che anticipa con precisione impressionante la logica dell'influencer. Quando una pettinatura alla Brigitte Bardot andava di moda, «ogni ragazza alla moda si sentiva unica ai propri occhi, poiché il suo punto di riferimento non erano le migliaia di ragazze simili a lei, ma Brigitte Bardot, l'archetipo sublime da cui scendeva l'originalità».

Ci si sente unici imitando un modello condiviso da migliaia di altri. È, per Baudrillard, «il miracolo del sistema», e la sua conclusione più tagliente riguarda proprio il destino della parola persona: «la personalizzazione diventa solo una disavventura della persona».

Zygmunt Bauman, quarant'anni dopo Baudrillard, osserva lo stesso meccanismo applicato non più agli oggetti che possediamo ma direttamente alla vita raccontata online. È il passo successivo di una logica che era già tutta presente in germe.

In *L'arte della vita* (2008), già nell'epoca dei primi blog e di MySpace, descrive «una spudorata sincerità e schiettezza nel mostrare in pubblico le esperienze più private e le avventure più intime», che chiama senza mezzi termini mettere sul mercato sé stessi. L'identità, scrive Bauman, non è più un progetto da costruire una volta per tutte: è diventata «un attributo del momento», da montare e smontare, aggiornare come si aggiorna un prodotto, valida «dalla nascita fino a nuovo avviso».

L'influencer, il divo democratizzato

Che cosa rimane, in questo scenario, del divismo classico, la distanza irraggiungibile che separava la platea dalla star? Bauman nota che internet ha democratizzato non la fama in sé, ma il mito che la sostiene: quello di venire scoperti dal caso mentre si è ancora nessuno. Chiunque, in teoria, può diventare visibile a milioni senza passare per gli intermediari che un tempo selezionavano chi meritasse attenzione.

Poche immagini rendono l'idea meglio di una copertina vera. Nel 2006 il settimanale «Time» mise in copertina, per il consueto numero dedicato alla persona dell'anno, uno specchio, con sopra la sola scritta «You»: chiunque lo sfogliasse in edicola vi trovava il proprio riflesso al posto del volto di un potente o di un genio. È la versione più letterale possibile di questa democratizzazione, e la giornalista Guia Soncini, in *L'economia del sé* (2022), la applica al caso italiano più discusso del decennio successivo: «Chiara Ferragni è così così. È bella così così, spiritosa così così, ha un gusto così così». Non è un difetto della sua fama, sostiene Soncini: ne è il motore. Una notorietà abbastanza vicina alla media perché chiunque la osservi possa pensare «sarei una ricca migliore di te», e crederci abbastanza da voler comprare, insieme all'immagine, l'illusione di potercisi sostituire.

Han descrive il risultato con un'immagine spietata: nella società della trasparenza «non si costituisce una comunità nel senso enfatico. Si sviluppano solo assembramenti […] di ego che perseguono un interesse comune o si riuniscono attorno a un marchio (brand communities)». Non basta più che qualcuno riconosca il divo: bisogna che migliaia riconoscano sé stessi in lui, e nel farlo riconoscano gli uni gli altri.

C'è, in questa dinamica, una componente narcisistica che Han analizza rifacendosi al sociologo Richard Sennett. Il soggetto contemporaneo «non si ferma all'esperienza, egli vuole sperimentare, sperimentare se stesso in tutto ciò che gli si fa incontro».

Ogni incontro pubblico diventa così l'occasione per mettere in scena, ancora una volta, la propria immagine. L'influencer non è un divo diverso dagli altri: è il divo reso accessibile a chiunque abbia una connessione e la disponibilità a lavorare costantemente sulla propria esposizione. *Divi e Divismo*, altro volume di questa collana, segue questa stessa traiettoria dal palcoscenico hollywoodiano ai quindici minuti di celebrità promessi a tutti.

Non tutti, però, scelgono di costruirsi un'immagine ideale. Sherry Turkle racconta il caso di Joel, che su Second Life si costruisce non un avatar atletico e patinato, come fa la maggioranza, ma un elefantino

dalle orecchie morbide di nome Rashi: «Joel crea bellissimi edifici e sculture programmandoli alla sua tastiera, e il suo avatar Rashi se ne prende il merito». La scelta di Joel non è meno costruita di quella di chi si sceglie un avatar da copertina: è semplicemente una costruzione diversa, orientata a un'idea di sé lontana da quella che il mercato dell'attenzione premia più facilmente. Anche l'eccezione, in altre parole, conferma che online non esiste presentazione di sé che non sia già, in qualche misura, un'interpretazione.

Ogni presentazione di sé è già interpretazione

Torniamo, per chiudere questa parte, a Goffman, e a un'osservazione che nel 1959 poteva sembrare un dettaglio minore e che oggi appare profetica. Il sociologo americano Alvin Gouldner, già incontrato in apertura di libro, lesse la drammaturgia goffmaniana come il riflesso di un'economia che si spostava dalla produzione al «marketing di massa, incluso il marketing del self».

Byung-Chul Han, senza necessariamente conoscere quella lettura, arriva a una conclusione che la rovescia in modo istruttivo: «Il mondo, oggi, non è un teatro, sul quale azioni e sentimenti possono essere rappresentati e letti, ma è un mercato nel quale le intimità vengono esposte, comprate e consumate […] la rappresentazione teatrale cede oggi il passo all'esposizione pornografica».

Il palcoscenico goffmaniano presupponeva una distanza fra attore e ruolo, per quanto sottile: un retroscena in cui riposare, un pubblico definito a cui rivolgersi. Il mercato dell'attenzione digitale abolisce quella distanza, e lo fa nella direzione opposta: non elimina la recita, dichiara che non c'è più nessuna recita, che ciò che si vede è, finalmente, tutto ciò che c'è.

Il "senza filtro" rivela così il proprio paradosso più profondo, e conviene enunciarlo per esteso, perché è il cuore di tutta questa Parte.

Non è la fine della maschera goffmaniana, come si tende a credere ogni volta che una nuova generazione dichiara di aver finalmente smesso di recitare. È la sua forma più recente e più esigente, quella in cui la maschera stessa deve dichiararsi assente per poter funzionare. Ogni fotografia spontanea, ogni confessione vera, ogni vulnerabilità mostrata come prova di autenticità entra comunque in un sistema che la valuta, la confronta, la premia o la ignora secondo criteri che nulla hanno a che fare con la sua sincerità.

Non significa che chi posta una foto o racconta un momento difficile

stia necessariamente mentendo, ed è importante non fraintendere questo punto come un invito al sospetto generalizzato. Significa che la distinzione fra sincerità e recita, su cui Goffman aveva costruito la sua tipologia di attori cinici e sinceri, smette di essere praticabile in un ambiente dove ogni gesto, sincero o no, produce lo stesso identico effetto: un dato misurabile, messo in circolo, valutato.

Il cinema aveva già raccontato, decenni prima dei social media, la stessa impossibilità di distinguere recita e verità. Spostava solo la scena da internet a Hollywood, sua matrice storica.

In *Mulholland Drive* (2001) David Lynch racconta di Diane Selwyn, attrice fallita a Los Angeles. Dopo aver architettato la morte della donna amata, Camilla, si rifugia in un sogno lucidissimo in cui si reinventa come Betty, aspirante attrice piena di talento e di fiducia in sé stessa, mentre Camilla diventa Rita, un'amnesica bisognosa di essere salvata. Il sogno occupa la maggior parte del film, costruito con la stessa cura con cui un profilo online costruisce un'immagine desiderabile, prima di incrinarsi e restituire Diane alla propria vita fallita, che la condurrà al suicidio.

Lynch, senza mai nominare internet, mostra già il meccanismo che Han descriverà in termini sociologici trent'anni dopo. La presentazione di sé costruita con più cura della realtà che dovrebbe rappresentare non è una bugia occasionale: è un'intera esistenza parallela, tanto più fragile quanto più è perfetta.

Questa Parte si chiude quindi senza una via di scampo comoda. Né il ritorno a un'epoca meno esposta, che probabilmente non è mai esistita nella forma pura in cui la si rimpiange. Né la rassegnazione a un mercato che avrebbe fagocitato ogni possibilità di sincerità.

Resta però una domanda aperta, ed è quella su cui si chiuderà l'intero libro. Se esista un modo per distinguere, fra le tante maschere digitali che indossiamo, quelle che continuano comunque a permetterci di stare insieme agli altri da quelle che, più silenziosamente, ci allontanano da noi stessi.

Parte Quinta: Il sé multiplo e la questione della coerenza

Mead: un sé che nasce nell'interazione

Le quattro Parti precedenti hanno chiesto, ciascuna a modo suo, che cosa ci fosse sotto la maschera, o dietro il ruolo, o oltre il profilo esposto sul mercato dell'attenzione. Questa ultima Parte pone la domanda in modo ancora più radicale: forse non c'è alcun centro da cercare, in nessun senso, e il sé stesso è già plurale fin dall'inizio. Nel 1934, tre anni dopo la sua morte, vengono pubblicate le lezioni che il filosofo e sociologo George Herbert Mead aveva tenuto all'Università di Chicago, raccolte con il titolo *Mente, sé e società*. La tesi che vi si sviluppa è, in un certo senso, la più radicale fra quelle esaminate in questo libro: il sé «non esiste alla nascita, ma viene sorgendo nel processo dell'esperienza e dell'attività sociale». Non è un dato biologico né una sostanza in attesa di manifestarsi: nasce dalla capacità, resa possibile solo dal linguaggio, di diventare oggetto a sé stessi, di vedersi come ci vedono gli altri. «È invece impossibile concepire un sé che sorga fuori dall'esperienza sociale».

Mead distingue, per descrivere questo processo, due momenti del sé che chiama con due pronomi inglesi, "I" e "Me". Conviene tenere ferma la distinzione, perché regge tutto il resto della sua teoria.

Il "Me" è la parte prevedibile e sociale del sé: l'insieme organizzato degli atteggiamenti altrui che l'individuo assume. L'"Io" è la risposta dell'organismo a quegli stessi atteggiamenti, il momento imprevedibile e creativo, che si conosce solo a posteriori, già trasformato in Me nell'istante stesso in cui se ne ha coscienza.

È un po' come cercare di vedere il proprio stesso occhio nell'atto di guardare: nel momento in cui ci si riesce, si sta già osservando un riflesso, non l'atto stesso. Non esiste, in questo schema, un Io puro accessibile direttamente. Lo si coglie sempre già passato attraverso il filtro sociale che dovrebbe precederlo.

La maturazione del sé, per Mead, attraversa due stadi. Nel gioco semplice il bambino assume un ruolo alla volta, senza che i ruoli si tengano insieme: «gioca alla madre, al maestro, al poliziotto […] consegna una lettera a se stesso, e se la prende; si arresta come se fosse un poliziotto». È un gioco privo di coerenza interna, «non ha una personalità ben definita», ed è al tempo stesso il fascino e il limite

dell'infanzia.

Nel gioco organizzato, di cui l'esempio canonico di Mead è una partita a baseball, il bambino deve invece tenere presenti simultaneamente gli atteggiamenti di tutti gli altri giocatori in rapporto reciproco. Solo da questa integrazione nasce quello che Mead chiama l'«altro generalizzato», la comunità intera interiorizzata come struttura del sé. E solo allora compare qualcosa che meriti il nome di personalità coerente.

C'è, in questa tesi, un'implicazione che conviene rendere esplicita, perché rovescia un'intuizione diffusa quanto quella rousseauiana esaminata in apertura di libro. Se il sé nasce interamente nell'interazione, la sua coerenza nel tempo non è un'essenza data che la socializzazione minaccia: è essa stessa il risultato di una socializzazione riuscita. Non si diventa sé stessi nonostante gli altri, ma soltanto attraverso di loro, ed è per questo che Charles Taylor aveva già potuto citare proprio Mead per sostenere che nessuno definisce la propria identità con i soli propri mezzi.

Rispetto a Goffman, incontrato all'apertura di questo libro, la differenza è sottile ma decisiva. Goffman lascia intendere, sia pure ambiguamente, che dietro le quinte esista un attore che gestisce le proprie rappresentazioni, un residuo di soggetto che precede la scena. Mead è più intransigente: non c'è alcun retroscena in questo senso, perché l'Io stesso è generato solo in risposta al Me, e per Mead il camerino di Goffman sarebbe già un'altra scena sociale, non un rifugio dell'autenticità.

Lacan: il soggetto come mancanza

Se per Mead il sé è un processo interamente sociale, che almeno si costruisce solidamente nel tempo attraverso l'interazione, per Jacques Lacan è, più radicalmente ancora, un'illusione strutturale fin dal primo istante in cui prende forma.

Verso i diciotto mesi di vita, secondo la teoria dello stadio dello specchio, il bambino si riconosce nell'immagine che lo specchio gli restituisce, unitaria e compiuta. È ancora incapace di coordinare i propri movimenti e si vive internamente come un corpo frammentato. Quella è la prima forma di io che possediamo, e nasce, spiega lo psicoanalista Massimo Recalcati nella sua introduzione a Lacan, come un'alienazione: «L'Io del soggetto acquista forma solo attraverso un'alienazione che proietta nella superficie dello specchio una sua immagine ideale che […] rende […] questa stessa identità

irraggiungibile».

Fra il corpo reale e l'immagine che lo unifica resta uno scarto che Lacan chiama «discordia primordiale», e che non si richiude mai: «il soggetto non può mai coincidere con l'immagine che lo costituisce».

A questa alienazione dello specchio se ne aggiunge una seconda, quella del linguaggio. Parlando, ci rappresentiamo con parole che non coincidono mai con il nostro essere, e Lacan ne trae la formula del soggetto diviso, "sbarrato", da cui deriva una condizione che chiama mancanza a essere: non una carenza accidentale, ma la condizione strutturale di chiunque parli.

Recalcati, per rendere concreto questo concetto altrimenti astratto, ricorre a una metafora utile anche per questo libro: quella del vaso. Un vaso esiste solo perché ha un vuoto al centro. È quel vuoto a rendere possibile l'oggetto, non un pieno che il vuoto verrebbe a intaccare.

L'immagine è più antica di Lacan di duemilacinquecento anni. Laozi, nel *Tao Te Ching*, la usa quasi negli stessi termini, «s'impasta l'argilla per fare un vaso, e nel suo non-essere si ha l'utilità del vaso», per concludere che «l'essere costituisce l'oggetto e il non-essere costituisce l'utilità». Applicata al soggetto, l'immagine suggerisce qualcosa che né Wilde né Sartre né Zhuangzi avevano formulato in questi termini: non c'è una sostanza piena "dentro", coperta dalle maschere che indossiamo. È il vuoto stesso a essere costitutivo, a rendere possibile che ci sia desiderio, identità, relazione con gli altri.

Jorge Luis Borges aveva immaginato lo stesso vuoto vent'anni prima, in forma di racconto invece che di teoria. *Le rovine circolari* (1944) narra di un mago che passa anni a sognare un uomo fin nei minimi dettagli, per poi infonderlo nel mondo reale: gli crea un corpo, una memoria, l'oblio stesso del proprio essere un sogno.

Solo alla fine, quando un incendio dovrebbe finalmente bruciarlo e non lo tocca, il mago comprende «con sollievo, con umiliazione, con terrore [...] che anche lui era un'apparenza, che un altro lo stava sognando». Non c'è, in questa catena di sognatori sognati, un primo sognatore che sogni per davvero. È la stessa assenza di fondo che Lacan colloca al centro del soggetto, raccontata come un incubo a scatole cinesi anziché come una formula clinica.

Recalcati racconta anche il caso, discusso da Lacan, dello scrittore Jean Genet. Orfano cresciuto in affido, si sentì gridare «ladro!» dalla

madre adottiva, un giorno, dopo essere stato sorpreso a rubare. Quella parola, spiega Recalcati, divenne «una parola-proiettile che lo congela in un'identificazione […] adesiva e priva di scarti»: un'etichetta imposta dall'esterno che minacciava di pietrificare per sempre la sua identità.

Ma Genet, diventando scrittore, riprese quella stessa traccia traumatica e la trasformò in ciò che Lacan chiama una firma. Non più un'etichetta subita, ma qualcosa che il soggetto ora possiede autorialmente invece di limitarsi a portare. Poche pagine più avanti si vedrà quanto precisamente questo caso segni il crinale fra una maschera che imprigiona e una che, sia pure a caro prezzo, si può reinventare.

Pirandello: uno, nessuno e centomila

Se Mead scompone il sé in un Io e in un Me, e Lacan lo riduce a un vuoto attorno a cui si organizza un'immagine, una decina d'anni prima di entrambi Luigi Pirandello aveva già messo in scena la stessa scoperta in forma di romanzo, senza aver letto né l'uno né l'altro. E l'aveva fatta partire da un dettaglio quasi ridicolo nella sua piccolezza.

Uno, nessuno e centomila (1926), il suo ultimo romanzo, si apre con la moglie del protagonista, Vitangelo Moscarda, che gli fa notare per caso come il suo naso penda un poco verso destra. «Mi pende? A me? Il naso?», chiede lui, sbalordito. Da questa osservazione minima nasce una crisi che smonta ogni certezza sul proprio sé.

Moscarda si rende conto che l'immagine che gli altri hanno di lui, quel naso storto che lui stesso non aveva mai notato, non coincide affatto con l'immagine che ha di sé. Esiste un "estraneo" che vive nel suo stesso corpo, visibile a tutti tranne che a lui.

E siccome ogni persona che lo conosce ne costruisce una versione leggermente diversa, marito per la moglie, debitore per il creditore, cliente per il droghiere, la scoperta si moltiplica fino al numero che dà il titolo al libro: «la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo nome di Moscarda... tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno».

Centomila immagini sociali, un solo corpo. E al centro, quando Moscarda prova a fissare il proprio riflesso allo specchio abolendo ogni sentimento, nessuno: un vuoto che nessuna delle centomila maschere riesce a colmare, molto vicino, si direbbe, al vuoto

costitutivo di cui parla Lacan poche righe più sopra.

Il romanzo non si chiude su una diagnosi, ma su un tentativo di soluzione radicale, forse l'unico coerente con le proprie premesse: liberarsi non delle maschere, ma del nome stesso che le tiene insieme. Moscarda dona tutti i suoi beni, si ritira in un ospizio di campagna, smette di guardarsi allo specchio.

Le ultime righe del romanzo, fra le più citate di tutta la letteratura italiana del Novecento, mettono in scena un io che rinuncia a coincidere anche solo con sé stesso nel tempo: «Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude […]. Muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori».

Un'eco più tarda e più mite della stessa idea si trova in *Sostiene Pereira* (1994) di Antonio Tabucchi, romanzo ambientato nel Portogallo di Salazar. Un medico espone al protagonista, il giornalista Pereira, una teoria realmente elaborata dagli psicologi francesi Théodule Ribot e Pierre Janet: non abbiamo un'anima sola, ma una «confederazione di anime» retta da un «io egemone», che un giorno può essere spodestato da un altro io più forte, «per un attacco diretto o per una paziente erosione».

È la stessa architettura del sé multiplo incontrata in questo libro, applicata però a un caso che Pirandello non aveva previsto: non lo sgretolamento dell'identità, ma la sua trasformazione morale e politica. Pereira, alla fine del romanzo, è diventato qualcuno capace di rischiare per proteggere due perseguitati dal regime, e non sa spiegarsi il proprio cambiamento se non ammettendo che un nuovo io ha preso il posto del vecchio.

Non ogni spodestamento dell'io egemone, suggerisce Tabucchi contro Pirandello, è una perdita. A volte è così che si comincia, tardi ma non troppo tardi, a diventare qualcun altro di meglio.

È una soluzione, quella di Moscarda, che né Mead né Lacan né Tabucchi propongono in termini così assoluti: non portare meglio le proprie maschere, ma smettere di essere qualcuno che possa indossarne una.

Resta da chiedersi se una vita del genere, senza nome e senza ricordo da un attimo all'altro, sia ancora una vita vivibile insieme agli altri. O se Moscarda abbia semplicemente scelto l'unica maschera che nessuno

potrà mai più strappargli: quella di chi ha smesso di essere in scena.

Il doppio: da Poe a Villeneuve

Pirandello e Tabucchi hanno appena mostrato un sé che si moltiplica restando comunque, in qualche modo, abitabile: centomila maschere in un solo corpo, un io egemone che può cedere il passo a un altro senza che nessuno ne muoia. Resta da chiedersi che cosa succeda quando quella stessa moltiplicazione smette di essere gestibile, e una delle parti si stacca per davvero.

Prima che la psicoanalisi e la sociologia dessero un nome teorico alla scissione del sé, la narrativa dell'Ottocento aveva già messo in scena, con la crudezza propria dei generi popolari, il racconto gotico e il feuilleton, ciò che accade quando l'altra parte di noi si stacca e comincia ad agire per conto proprio. Sei versioni dello stesso incubo, scritte nell'arco di quasi due secoli, bastano a mostrare quanto il tema fosse, e resti, nell'aria.

Edgar Allan Poe, nel 1839, immagina in *William Wilson* l'esito più tragico di questa scissione: il protagonista, perseguitato per tutta la vita da un coetaneo che porta il suo stesso nome e ne contesta ogni azione, come una coscienza fatta persona, finisce per ucciderlo in duello. Solo mentre lo guarda morire scopre che l'antagonista indossava, fino a un attimo prima, una maschera identica alla propria: «La sua maschera e la cappa giacevano sul pavimento». E il sosia morente pronuncia l'ultima battuta: «Tu esisti in me […] guarda con questa immagine, che è la tua, come hai definitivamente ucciso te stesso». Uccidere il proprio doppio, in Poe, non libera: è un suicidio compiuto per interposta persona.

Fëdor Dostoevskij, nel 1846, sposta il registro dal tragico al grottesco. Il modesto funzionario Goljadkin vede comparire una notte un uomo identico a sé, «un altro Goljadkin assolutamente identico a lui».

Il nuovo Goljadkin non resta un fantasma privato. Si inserisce nel suo ufficio, conquista la fiducia dei superiori, gli ruba pasticcini davanti agli occhi di tutti. Il vecchio Goljadkin, sempre più incapace di dimostrare quale dei due sia quello vero, viene infine caricato su una carrozza e portato via, verso un destino che il romanzo lascia solo intuire.

Qui il doppio non nasce da una scissione interiore da governare. È un impostore sociale che vince semplicemente perché la società, a differenza dell'individuo, non ha alcun interesse a distinguere

l'originale dalla copia.

Robert Louis Stevenson, quarant'anni dopo, fa scrivere al dottor Jekyll, poco prima di morire, la confessione teorica più esplicita di tutte: «l'uomo non è uno, in verità, ma due. Dico due, perché lo stadio della mia conoscenza non va oltre questo punto. Altri verranno, altri su questa stessa strada mi supereranno; e io arrischio l'ipotesi che l'uomo verrà infine riconosciuto non altrimenti che come comunità dei più svariati, discordi e indipendenti membri». È quasi un sommario anticipato, scritto una quarantina d'anni prima, delle "centomila" persone di Pirandello e degli eterònimi di Pessoa. Ma Jekyll, separando le sue due nature nel farmaco che genera Hyde, non trova alcun sollievo: trova solo la prova che nessuna delle due può sopravvivere senza l'altra. La confessione si chiude con una delle frasi più fredde di tutta la narrativa inglese: «questa è l'ora della mia vera morte, e quello che seguirà riguarda un altro».

Il Novecento riprende il tema in chiave esplicitamente letteraria. Paul Auster, in *Città di vetro* (1985), primo romanzo della *Trilogia di New York*, immagina uno scrittore di gialli, Daniel Quinn, che pubblica sotto lo pseudonimo di William Wilson, in omaggio dichiarato al racconto di Poe appena incontrato.

Il suo personaggio seriale, l'investigatore Max Work, diventa con gli anni più reale di lui: «Nella triade di personalità in cui Quinn si era incarnato, William Wilson fungeva da ventriloquo, Quinn era il pupazzo, e Work la voce animata che dava uno scopo all'impresa». Quando una telefonata sbagliata lo scambia per un vero investigatore privato di nome Paul Auster, Quinn non esita a indossare anche questa quarta identità.

Il romanzo si chiude con lui rintanato in una stanza buia, che scrive su un quaderno rosso fino a dissolversi quasi completamente. L'ultima riga chiede «Cosa succederà quando non ci saranno più pagine nel quaderno rosso?». E il narratore che ritrova quel quaderno si scopre, nelle ultime righe, amico di un personaggio chiamato semplicemente Auster: lo stesso nome dell'autore reale del libro che si sta leggendo.

Philip Roth porta lo stesso gioco fuori dalla finzione dichiarata, in un romanzo che si presenta come cronaca autobiografica, *Operazione Shylock* (1993). Il narratore si chiama Philip Roth ed è per ogni dettaglio biografico identico all'autore reale. Scopre che un altro uomo, a Gerusalemme, gira per alberghi e conferenze spacciandosi per lui, e promuovendo una teoria politica, il "Diasporismo", che Roth non ha mai sostenuto.

Il momento in cui i due si incrociano per la prima volta, al processo del criminale nazista Demjanjuk, produce una delle frasi più vertiginose di questo libro: «non cessò di esistere soltanto il mio doppio ma, per il momento, cessai di esistere anch'io». Roth arriva a chiedersi se l'impostore non sia altro che i suoi stessi personaggi, fuggiti dalla pagina: «È Zuckerman […] è Kepesh, sono Tarnopol e Portnoy: sono tutti loro in un'unica persona, liberatisi dalla carta stampata e beffardamente ricostituiti come un solo facsimile satirico di me stesso».

E quando l'impostore, ribattezzato con dileggio Moishe Pipik, si rifiuta di rispondere ai suoi appelli, Roth intuisce infine che cosa l'altro pretenda davvero. Non denaro, non una tregua: che lui pronunci il proprio nome «come se lo credessi anche il suo». Solo riconoscendo all'impostore il diritto al proprio stesso nome, sembra suggerire il romanzo, il doppio può placarsi.

Il cinema più recente riprende lo stesso incubo con pari fedeltà visiva. *Enemy* (2013) di Denis Villeneuve, libero adattamento del romanzo di José Saramago *L'uomo duplicato*, racconta di un professore di storia, Adam, che vedendo per caso un film scopre di avere un sosia perfetto, l'attore Anthony, identico fino a una cicatrice sul corpo.

I due tentano di scambiarsi vite e compagne all'insaputa l'uno dell'altro. Il film si chiude non con la morte di uno dei due, come in Poe, ma con una sostituzione riuscita: Anthony muore in un incidente, e Adam ne prende semplicemente il posto, senza che nessuno se ne accorga. L'ultima inquadratura, che Villeneuve lascia deliberatamente sospesa fra il letterale e il simbolico, rovescia l'unica consolazione che i racconti ottocenteschi lasciavano al lettore: la certezza che almeno uno dei due doppi, alla fine, prevalesse chiaramente e visibilmente sull'altro.

Sei esiti diversi, la stessa domanda. Attraversa quasi due secoli senza perdere urgenza: se il sé è davvero plurale, come sosterranno Mead, Pirandello, Pessoa e lo stesso Tabucchi, che cosa impedisce a una delle sue parti di prendere il sopravvento e disfare le altre? Da Poe a Villeneuve, nessuno di questi racconti, o film, offre una risposta rassicurante.

Non tutte le maschere sono uguali

Se il vuoto è costitutivo, come sostiene Lacan, e la coerenza è un risultato sociale, come sostiene Mead, resta una domanda pratica che nessuno dei due, così teorici, si preoccupa di risolvere. Perché alcune

maschere sembrano compatibili con una vita vivibile, e altre no? Le finzioni non fanno tutte lo stesso danno, né lo stesso bene. Questa Parte finale prova a dire perché.

Lo psichiatra scozzese Ronald Laing offre, in *L'io diviso* (1960), una tassonomia utile a questo scopo. Distingue tre gradi di maschera. Quella «indossata dalla persona normale». La «falsa facciata caratteristica dell'isterico». E infine il «sistema del falso io» dello schizoide, in cui un io vero segreto, mai esposto, viene protetto da una personalità osservabile costruita apposta per mediare col mondo.

Più questo falso io si irrigidisce, più il vero io si svuota: «Molti di noi riescono fin troppo bene a costruirsi un falso io, per adattarsi a false realtà». Nei casi più gravi la scissione arriva a un punto di rottura in cui la maschera smette di proteggere e comincia a distruggere chi la porta.

La psicoanalista Alice Miller, in *Il dramma del bambino dotato* (1979), descrive come questa scissione possa avere origine molto prima dell'età adulta. Un bambino impara a percepire i bisogni emotivi inconsci dei propri genitori, spesso essi stessi affettivamente carenti, e ad adattarvisi sopprimendo i propri sentimenti spontanei quando risultano sgraditi. Sviluppa così quella che Miller chiama una «personalità come se»: un falso Sé costruito per garantirsi l'amore necessario alla sopravvivenza.

Il punto più importante, e più inquietante, della sua analisi è che non si tratta di un vero Sé nascosto e completo, in attesa di essere liberato. «Sarebbe fuorviante supporre che dietro il falso Sé sia consapevolmente nascosto un vero Sé evoluto. Il bambino non sa che cosa nasconde.»

È una condizione più vicina al vuoto costitutivo di Lacan che alla persona junghiana incontrata all'inizio di questo libro, necessaria e per questo, in una certa misura, sana. Qui la maschera non copre un volto: occupa lo spazio dove un volto avrebbe dovuto formarsi.

Maschere che abilitano, maschere che distruggono

Laing ha dato un nome ai gradi della maschera, Miller ne ha rintracciato l'origine infantile. Resta però da individuare un criterio operativo, non solo una tassonomia descrittiva, per distinguere le due possibilità sul nascere, prima che degenerino.

Lo offre, con una precisione che né Laing né Miller esplicitano fino in

fondo, l'antropologo Gregory Bateson. Nel 1956, insieme a Don Jackson, Jay Haley e John Weakland, formulò la teoria del doppio legame per spiegare alcuni meccanismi comunicativi implicati nella schizofrenia. Il nucleo della teoria non è, come si potrebbe pensare, la semplice presenza di un messaggio contraddittorio. È l'impossibilità di metacomunicare: di parlare della contraddizione stessa senza subirne le conseguenze.

Bateson lo illustra con l'immagine di un maestro Zen che alza un bastone su un discepolo: «Se tu dici che questo bastone è reale, ti colpisco. Se tu dici che questo bastone non è reale, ti colpisco. Se non dici nulla, ti colpisco». Il discepolo Zen, in teoria, potrebbe strappare il bastone e raggiungere l'illuminazione. Ma se la relazione con chi pone il dilemma è vitale, come quella fra un figlio e un genitore, quella via di fuga è preclusa.

Bateson racconta il caso di un giovane guarito da un episodio di schizofrenia. Durante una visita della madre in ospedale le mette d'impulso un braccio sulle spalle; lei s'irrigidisce; lui si ritrae; lei chiede «Non mi vuoi più bene?»; lui arrossisce; lei aggiunge «Caro, non devi provare così facilmente imbarazzo e paura dei tuoi sentimenti». Qualunque cosa il figlio faccia, mostrare affetto o trattenerlo, viene trattata come una colpa. E gli è vietato perfino segnalare che qualcosa non torna: «la madre gli vieta di fruire del livello metacomunicativo».

L'impossibilità di dichiarare la cornice entro cui si sta agendo è precisamente ciò che distingue una maschera che abilita da una che distrugge.

Lo stesso Bateson, in un saggio del 1955 sul gioco animale, osserva due scimmiotti che si mordicchiano giocando. Nota che il morso finto funziona solo perché entrambi condividono un segnale implicito, "questo è un gioco", che permette all'azione di significare l'azione reale senza esserlo.

Una maschera sana, in altre parole, porta sempre con sé un metamessaggio riconoscibile e revocabile: la possibilità di dire "sto recitando", "sto scherzando", "è solo il mio ruolo di lavoro". Una maschera patologica è quella in cui questo stesso gesto, dichiarare la cornice, è proibito.

Il caso di Genet, incontrato con Lacan poche pagine fa, e il concetto contemporaneo di gaslighting sono due varianti dello stesso meccanismo. La psicologa Robin Stern descrive il gaslighting in un

modello a tre stadi, incredulità, difesa, depressione, in cui la vittima passa dal non credere alle accuse ricevute, al cercare ossessivamente di confutarle, fino a sforzarsi attivamente di darvi ragione. In entrambi i casi si tratta di un'etichetta o di un'accusa non negoziabile, ripetuta, da cui non è permesso uscire nemmeno segnalandone l'assurdità.

La differenza fra i due casi è però istruttiva quanto la loro somiglianza. Genet trasforma l'etichetta subita, "ladro", in una firma d'autore: la parola resta la stessa, ma smette di essere un vincolo esterno e diventa materiale che il soggetto lavora e possiede. È il segno che nemmeno una maschera imposta con violenza è condannata per sempre a restare distruttiva, se qualcuno riesce, in un modo o nell'altro, a riprendersela.

Frida Kahlo compie un'operazione per certi versi affine, non con la parola ma con l'immagine e il corpo. A diciotto anni un incidente le fratturò la colonna vertebrale e il bacino, e ne seguì una vita di dolore fisico e interventi chirurgici.

Kahlo costruisce una persona pubblica esplicitamente cucita addosso: l'abito Tehuana delle donne indigene dell'Istmo di Tehuantepec, adottato dopo il matrimonio con Diego Rivera come dichiarazione insieme identitaria e politica. Sotto gonne lunghe e ricami sgargianti nasconde il busto ortopedico e le gambe segnate dalla malattia e dagli interventi.

Ne *Le due Frida* (1939), dipinto subito dopo il divorzio da Rivera, mette in scena la propria scissione senza risolverla. Due donne identiche siedono l'una accanto all'altra, una in abito europeo ottocentesco, l'altra in Tehuana, unite da una sola vena che parte dal cuore intatto della Frida messicana e si interrompe, recisa da una forbice, in quello scoperto della Frida europea, mentre il sangue gocciola sulla veste bianca.

Come Genet, Kahlo non nasconde la ferita: la rende il materiale stesso dell'opera. La differenza è che qui le due maschere, quella scelta e quella subita, restano visibili insieme sulla stessa tela, senza che l'una debba cancellare l'altra.

Lo psichiatra Ronald Laing, nel suo libro più politico, *La politica dell'esperienza* (1967), estende questa stessa domanda dall'individuo all'intera società. E lo fa in una nota che tocca, quasi per caso, il titolo stesso di questo libro: «le due accezioni che ci riguardano di più sono quelle di persona come personaggio, maschera, ruolo teatrale e di

persona come io reale».

La sua tesi più radicale è che la normalità condivisa da una società intera possa essere, essa stessa, un falso io collettivo, prodotto da famiglia, scuola, istituzioni, mascherato da amore ed educazione: «La vera sanità comporta in un modo o nell'altro la dissoluzione dell'io normale, di quel falso io abilmente adattatosi alla nostra alienata realtà sociale».

È un'affermazione da maneggiare con cautela. Rischia di dissolvere ogni distinzione fra maschere sane e maschere patologiche nella stessa accusa generalizzata, l'esatto rischio che questa Parte ha cercato di evitare distinguendo, caso per caso, chi riesce a riprendersi la propria maschera e chi ne resta schiacciato. Ma resta un utile contrappeso finale a qualunque tentazione di credere che il problema della maschera riguardi solo alcuni individui sfortunati, Genet, Kahlo, il paziente di Bateson, e non la trama stessa delle relazioni in cui tutti, in un modo o nell'altro, siamo insieme intrappolati e sostenuti.

Epilogo: Chi parla quando dici "io"

Torniamo alla domanda del Prologo, ora che l'abbiamo vista rifratta in sette modi diversi da altrettante discipline che raramente si parlano fra loro.

Un sociologo canadese che nel 1959 osservava camerieri e conversazioni di spiaggia. Uno psichiatra svizzero che chiamava persona l'interfaccia necessaria fra l'io e il mondo. Un ginevrino del Settecento convinto che sotto le convenzioni sociali si nascondesse un uomo naturale da salvare, e un tedesco del Novecento che gli rispose, un secolo e mezzo dopo, che non c'era mai stato nulla da salvare, solo un modo diverso di vivere la stessa condizione condivisa.

Un filosofo canadese di Montreal che ha mostrato come nemmeno l'autenticità più radicale possa fare a meno degli altri. Un irlandese dandy convinto che la maschera dica il vero proprio in quanto maschera, un francese che ha mostrato come rifiutarla e accettarla in blocco siano la stessa fuga vista da due lati, un cinese antico per cui la domanda stessa, alla fine, si dissolve in un gesto senza sforzo.

Un coreano che scrive in tedesco e osserva che la società più trasparente della storia è anche quella che più sistematicamente ha dichiarato guerra a ogni forma di maschera, in nome di una libertà rivelatasi, ancora una volta, un nuovo controllo. Un americano che ha mostrato come il sé nasca soltanto nell'interazione, mai da solo. E un francese che ha sostenuto che al centro di ogni soggetto non ci sia un pieno da proteggere ma un vuoto costitutivo, la condizione stessa che rende possibile desiderare qualcosa.

Nessuno di questi autori, messi tutti insieme, restituisce l'immagine con cui probabilmente si è aperto questo libro per la maggior parte dei lettori: quella di un io autentico, integro, sepolto sotto strati di convenzione, recitazione, immagine costruita, che basterebbe scavare per raggiungere. È un'immagine intuitiva, rassicurante, e quasi certamente falsa. Non perché non esista nulla sotto la maschera. Ma perché la parola "sotto" presuppone una geografia interiore, uno strato profondo e uno superficiale, che né l'etimologia di persona, incontrata all'inizio, né nessuno degli autori attraversati in queste pagine autorizza fino in fondo. Prima ancora di trarne una tesi positiva, vale la pena lasciare che questa negazione si depositi per intero, perché due immagini, una pittorica e una cinematografica, la rendono più vivida di qualunque riepilogo.

Anche la pittura, con un solo quadro, dice la stessa cosa con più efficacia di molte pagine di argomentazione. In *Il figlio dell'uomo* (1964) René Magritte dipinge un uomo in bombetta e cravatta il cui volto è quasi interamente coperto da una mela verde sospesa a mezz'aria. Non un volto nascosto da qualcosa, temporaneamente, in attesa di essere scoperto: un volto che il quadro si rifiuta letteralmente di mostrare, come se dietro la mela non ci fosse nulla di più vero da vedere.

Magritte lo aveva già detto, in modo ancora più esplicito, in *Gli amanti* (1928): due innamorati si baciano con il capo avvolto in un panno bianco, incapaci di raggiungersi davvero, ciascuno chiuso nella propria maschera perfino nel momento di massima intimità.

Nessuna delle due tele promette che, rimuovendo la mela o il panno, si troverebbe finalmente un volto vero. Mostrano solo, con l'evidenza muta che nessun'altra arte possiede allo stesso modo, che la domanda «cosa c'è sotto» può restare per sempre senza immagine, oltre che senza risposta.

Il cinema spinge lo stesso gesto a un estremo che nemmeno Magritte raggiunge. Nel finale de *La Montagna Sacra* (1973) di Alejandro Jodorowsky, l'Alchimista che ha guidato un gruppo di adepti fino alla vetta per conquistare l'immortalità si volta a un certo punto verso l'obiettivo e ordina: «Arretra, telecamera».

L'inquadratura si allarga e rivela, oltre agli attori, le luci, i tecnici, l'intera troupe che fino a quel momento il film aveva tenuto invisibile: «Siamo immagini, sogni, fotografie. Non dobbiamo restare qui, prigionieri. Dobbiamo rompere l'illusione. Questa è magia. Addio, Montagna Sacra: la vita vera ci attende».

Non basta più, per Jodorowsky, mostrare che sotto la maschera non c'è un volto da trovare. Bisogna smascherare la cornice stessa della ricerca, il set dentro cui persino la domanda sull'autenticità viene messa in scena, prima di poter uscire, finalmente, dall'inquadratura.

Se una tesi comune si può estrarre da percorsi così incompatibili fra loro, è forse questa: "io" non è il nome di una cosa, è il nome di un processo. Non una sostanza da proteggere o da liberare, ma un'attività che si rinnova ogni volta che entriamo in relazione con qualcuno, con un ruolo, con un ricordo di noi stessi.

Mead lo direbbe: un sé che nasce e si rinnova nell'interazione. Lacan lo direbbe diversamente, ma non troppo: un vuoto attorno a cui si

organizza, di volta in volta, ciò che chiamiamo identità.

E se questo è vero, la domanda con cui si apre di solito qualunque conversazione sull'autenticità, chi sono davvero sotto la maschera, va probabilmente sostituita con un'altra, meno consolatoria ma più onesta. Quali maschere, fra tutte quelle che indosso, mi permettono di restare in relazione con gli altri senza disfarmi, e quali invece mi stanno lentamente svuotando?

È la distinzione su cui si è chiusa la Parte Quinta, e forse è l'unica che davvero conta, molto più di quella fra maschera e volto.

Il cameriere di Sartre che gioca a essere cameriere non è meno sé stesso di un cameriere che, per assurdo, riuscisse a esserlo come un calamaio è calamaio: si trova semplicemente, con più o meno consapevolezza, nell'unica condizione che la coscienza umana conosce. Il cuoco Ding che disossa un bue senza più guardarsi agire non ha smesso di usare una tecnica: l'ha resa così sua da farla scomparire come tecnica. Genet non ha smesso di essere "il ladro" che sua madre gli gridò un giorno: ha trasformato quella parola in una firma.

In nessuno di questi casi la falsificazione, intesa come costruzione, recita, invenzione di sé, è il contrario dell'autenticità. Ne è, semmai, il materiale di cui l'autenticità, quando esiste, è fatta.

Forse la persona più coerente con sé stessa, allora, non è chi crede di non indossare maschere: è un'illusione che né Goffman né Jung né nessun altro autore di questo libro concede.

È chi impara a riconoscere quali maschere sta indossando, in ogni momento, e perché. Chi sa quando una maschera si è irrigidita fino a diventare l'unica faccia rimasta, come temeva Jung, o quando è diventata la gabbia in cui una parola non negoziabile lo tiene prigioniero, come mostrava Bateson. E chi conserva, nonostante tutto, la possibilità di dire, almeno a sé stesso, che sta recitando, che questa è una cornice, che domani potrà sceglierne un'altra.

Non è una conquista definitiva. È un lavoro che va ripreso ogni volta che qualcuno, guardandoci, chiede: chi sei davvero? E che forse trova la sua unica risposta onesta non in un nome, ma in un processo che continua a rispondere, ogni volta in modo leggermente diverso, senza mai esaurirsi in nessuna delle sue risposte.

Testi di riferimento

Il sé come rappresentazione teatrale

Marcel Mauss, *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «io»* (Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de moi), 1938
Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* (The Presentation of Self in Everyday Life), 1959
Roland Barthes, *Sistema della moda* (Système de la mode), 1967
Giovanni Balducci, *La vita quotidiana come «gioco di ruolo». Dal concetto di* face *in Goffman alla* labeling theory *della Scuola di Chicago*, 2021
Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici* (Psychologische Typen), 1921
Fernando Pessoa, *Autopsicografia*, in «Presença», 1932 (scritta nel 1931)
Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, 1990
Walt Whitman, *Canto di me stesso* (Song of Myself), in *Foglie d'erba* (Leaves of Grass), 1855
Bob Dylan, *I Contain Multitudes*, in *Rough and Rowdy Ways*, 2020 (canzone)
Martin Scorsese (regia), *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*, documentario, 2019
Jorge Luis Borges, *Borges e io*, in *L'Artefice* (El hacedor), 1960
Ingmar Bergman, *Persona*, film, 1966
Charlie Kaufman (sceneggiatura), Spike Jonze (regia), *Essere John Malkovich* (Being John Malkovich), film, 1999
James Ensor, *L'entrata di Cristo a Bruxelles* (L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889), 1888-1889 (dipinto)
James Ensor, *Autoritratto con maschere* (Autoportrait aux masques), 1899 (dipinto)
Philip K. Dick, *Scrutare nel buio* (A Scanner Darkly), 1977
Richard Linklater (regia), *A Scanner Darkly*, film, 2006

L'autenticità come ideale moderno

Jean-Jacques Rousseau, *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini* (Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes), 1755
Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni* (Les Confessions), 1782-1789 (postumo)
Martin Heidegger, *Essere e tempo* (Sein und Zeit), 1927
Charles Taylor, *Il disagio della modernità* (The Ethics of Authenticity),

1991
Christopher Lasch, *La cultura del narcisismo* (The Culture of Narcissism), 1979
Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino* (Der Himmel über Berlin), film, 1987

Maschera, ruolo e malafede

Oscar Wilde, *Il critico come artista* (The Critic as Artist), 1891
Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* (The Picture of Dorian Gray), 1890-1891
Oscar Wilde, *La decadenza del mentire* (The Decay of Lying), 1889
T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* (Tradition and the Individual Talent), 1919
T. S. Eliot, *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (The Love Song of J. Alfred Prufrock), 1917
Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla* (L'Être et le Néant), 1943
Yukio Mishima, *Confessioni di una maschera* (Kamen no Kokuhaku), 1949
Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904
Zhuangzi, *Zhuangzi* (Zhuāngzǐ), IV sec. a.C.
Jorge Luis Borges, *L'altro*, in *Il libro di sabbia* (El libro de arena), 1975

Il sé nell'epoca dei social media

Guia Soncini, *L'economia del sé*, 2022
Sherry Turkle, *Insieme ma soli* (Alone Together), 2011
Byung-Chul Han, *La società della trasparenza* (Transparenzgesellschaft), 2012
Byung-Chul Han, *L'espulsione dell'Altro* (Die Austreibung des Anderen), 2016
Byung-Chul Han, *La società della stanchezza* (Müdigkeitsgesellschaft), 2010
Zygmunt Bauman, *L'arte della vita* (The Art of Life), 2008
Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (Le Système des objets), 1968
Tom Peters, *The Brand Called You*, in «Fast Company», 1997
David Lynch, *Mulholland Drive*, film, 2001

Il sé sociale e il soggetto senza centro

George Herbert Mead, *Mente, sé e società* (Mind, Self, and Society), 1934 (postumo)
Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io* (Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je),

1949
Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Ereditare il reale?*, 2023
Laozi, *Tao Te Ching* (Dào Dé Jīng), IV sec. a.C. circa
Jorge Luis Borges, *Le rovine circolari*, in *Finzioni* (Ficciones), 1944
Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926
Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, 1994
Edgar Allan Poe, *William Wilson*, 1839
Fëdor Dostoevskij, *Il sosia* (Dvojnik), 1846
Robert Louis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde), 1886
Paul Auster, *Città di vetro* (City of Glass), in *La trilogia di New York* (The New York Trilogy), 1985
Philip Roth, *Operazione Shylock. Una confessione* (Operation Shylock: A Confession), 1993
Denis Villeneuve, *Enemy*, film, 2013 (dal romanzo di José Saramago *L'uomo duplicato*)
René Magritte, *Il figlio dell'uomo* (Le Fils de l'homme), 1964 (dipinto)
René Magritte, *Gli amanti* (Les Amants), 1928 (dipinto)
Frida Kahlo, *Le due Frida* (Las dos Fridas), 1939 (dipinto)
Alejandro Jodorowsky, *La Montagna Sacra* (The Holy Mountain), film, 1973
Alice Miller, *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero Sé* (Das Drama des begabten Kindes), 1979
R. D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (The Divided Self), 1960
R. D. Laing, *La politica dell'esperienza* (The Politics of Experience), 1967
Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente* (Steps to an Ecology of Mind), 1972
Robin Stern, *The Gaslight Effect*, 2007

Nella stessa collana

1. *Il Golem — Argilla e Parola*
2. *Abitare la Soglia — Una cartografia della coscienza*
3. *Errare — Mito e Spazio del Labirinto*
4. *Il Luogo Comune — Viaggiare nell'Epoca della Sua Riproducibilità*
5. *Causalità e Sincronicità — Una problematizzazione senza tesi*
6. *Vendere il Cielo — La Pubblicità come Paesaggio Totale*
7. *La Natura non Esiste — Una storia culturale dell'ambiente*
8. *La Piazza Privata — Media dal basso, proprietà dall'alto*
9. *Il Sudore della Fronte — Una storia culturale del lavoro*
10. *I Parenti Poveri — Storia culturale e scientifica dei Neandertal*
11. *La Creatura Imperfetta — Umanesimo, Transumanesimo, Postumanesimo*
12. *Il Caso Abolito — La progettazione dell'autenticità*
13. *Utopia e Distopia — La Politica del Mondo (Im)Perfetto*
14. *La Soglia della Cura — Destino, colpa, luogo, classe: chi decide di che cosa ci ammaliamo*
15. *La Stanza di Pascal — Silenzio, Solitudine, Rumore, Compagnia*
16. *Il Trono Vuoto — Perché il Potere ha Bisogno di Sudditi*
17. *Il Futuro Non Vota — Nostalgia, demografia e la rinuncia italiana all'innovazione*

L'autore

Giovanni Martini, sociologo, vive in Trentino sull'Altopiano di Pine'. Lettore onnivoro con una predilezione per la narrativa speculativa, la filosofia e la scienza, coltiva da sempre la ricerca di connessioni tra discipline distanti: fisica e coscienza, Oriente e Occidente, mito e tecnologia. Preferisce le tensioni irrisolte alle sintesi facili. La *Collana Erranze* è il luogo in cui raccoglie questi sconfinamenti.